

FACULTAD DE FILOLOGÍA
MÁSTER EN ESTUDIOS LITERARIOS
CURSO 2019-2020
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
CONVOCATORIA: JULIO 2020



PENSAR LA COMPASIÓN EN LA CONTEMPORANEIDAD:
***ANIMALES NOCTURNOS* (2004) DE JUAN MAYORGA**

Alumno: AGUSTÍN PÉREZ BAANANTE

Trabajo tutorizado por: CRISTINA OÑORO OTERO
DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Calificación: 9.5

*A Cristina y Juan Carlos por leerme
con tanta dedicación y cariño*

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
1. HACIA UNA NUEVA COMPENSIÓN DE LA COMPASIÓN: DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO	13
2. NIVEL INTRADRAMÁTICO	19
2.1. La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula	19
2.2. <i>El buen vecino</i>	23
2.3. El chantaje en movimiento.....	30
2.3.2. HOMBRE BAJO.....	31
2.3.3. HOMBRE ALTO	38
2.3.4. MUJER BAJA.....	46
2.3.5. MUJER ALTA	51
2.4. Un universo sin salida.....	55
3. EL ESPECTADOR EN ESCENA	57
3.1. Compasión extradramática: sus elementos	57
3.2. Los personajes en tela de juicio	61
3.3. La zona gris de la recepción: la identificación en crisis	64
3.4. La dialéctica identificación-distanciamiento como trampolín de una nueva catarsis ...	67
3.5. La catarsis crítica: un descubrimiento incómodo.....	72
3.6. A la espera del Juicio Final	76
CONCLUSIONES	80
BIBLIOGRAFÍA	88

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Magda Puyo, espacio escénico	20
Imagen 2: El Aedo, espacio escénico	20
Imagen 3: El Aedo (52:08)	25
Imagen 4: El Aedo, Escena I	30
Imagen 5: El Aedo (1:32:06)	33
Imagen 6: El Aedo (32:00)	35
Imagen 7: Magda Puyo (11:11)	44
Imagen 8: Magda Puyo (1:07:48)	45
Imagen 9: Magda Puyo (45:42)	47
Imagen 10: El Aedo (31:15)	48
Imagen 11: Magda Puyo (1:26:57)	50
Imagen 12: El Aedo (18:21)	52
Imagen 13: Magda Puyo (1:15:07)	69
Imagen 14: Magda Puyo (1:29:29)	69
Imagen 15: El Aedo (1:40:52)	70

INTRODUCCIÓN

Mayorga en el contexto de un teatro filósofo-político

Juan Mayorga es, con toda seguridad, uno de los dramaturgos españoles más representados fuera y dentro de España. Se le adscribe tradicionalmente a la generación Bradomín, junto con Antonio Álamo, Sergi Belbel, Angélica Liddell, Antonio Onetti, Yolanda Pallín, Itziar Pascual o Alfonso Plou. La denominación proviene del premio teatral Marqués de Bradomín, con el que todos fueron premiados desde su creación en 1984. A pesar de sus enormes diferencias, los textos de estos autores tratan temas como la libertad, la violencia, la incomunicación; devuelven la primacía a la palabra; emplean elipsis, hipertextos, estructuras flexibles, rupturas espacio-temporales; y abogan por el minimalismo escénico. Asimismo, comparten otros rasgos como la formación académica, la participación en talleres y el ejercicio de otras actividades profesionales ligadas al mundo cultural en general (López Mozo 2006: 42-43). En particular, Mayorga es licenciado en Matemáticas y doctor en Filosofía. A lo largo de su carrera, ha recibido numerosos premios, como el Nacional de Teatro Valle-Inclán (2009) y el Nacional de Literatura Dramática (2013). Por otro lado, *El chico de la última fila* fue adaptada al cine por François Ozon, y ganó la Concha de Oro a la mejor película y el Premio del Jurado al mejor guion en el Festival de San Sebastián 2012. Finalmente, el 12 de abril de 2018, Mayorga ingresó como miembro de número en la Real Academia Española.

El teatro de Mayorga siempre ha sido político: «No es posible hacer teatro y no hacer política» (2016g: 131). Este compromiso está presente desde su primera obra publicada, *Siete hombres buenos* (1988), que trae a escena a un presidente de la República española en el exilio. Prolongan esta responsabilidad *El jardín quemado* (1998) —donde BENET intenta probar que GARAY fue cómplice del asesinato de doce republicanos que se habrían refugiado en un hospital psiquiátrico—, *Cartas de amor a Stalin* (1999) —pieza en la que la tortura tiene lugar en la mente de MIJAÍL BULGÁKOV, escritor ruso que sufre un exilio interior—, *Animales nocturnos* (2003) —que, al desarrollarse en la intimidad, muestra que todos podemos caer con facilidad en las redes de la violencia—, *Himmelweg* (2004) —donde el gueto de Terezín encubre el horror del que son presos sus habitantes— o *La paz perpetua* (2007) —que enfrenta al espectador a un duro dilema: salvar o dejar morir a un posible terrorista—.

Para Mayorga, «La historia del teatro podría ser vista como atlas de los lugares puestos por los actores ante/frente a la ciudad. Entre esos lugares están espacios excepcionalmente marcados primero por la violencia y luego por la tensión entre la memoria y el olvido de esa violencia» (2016c: 327). Mayorga no está ni mucho menos solo en este quehacer dramático. Destaca la labor de visibilización desempeñada por Laila Ripoll en *Los niños perdidos* (2005), *El triángulo azul* (2014) o *Cáscaras vacías* (2016); Jorge Semprún en *Gurs. Una tragedia europea* (2004); José Ramón Fernández en *J'attendrai* (2017); o Lluïsa Cunillé en *Après moi, le déluge* (2007). Entre los espacios internacionales de esta cartografía teatral de la violencia, el propio Mayorga cita *El proyecto Laramie* (2000) de Moisés Kaufman y el Tectonic Theater Project, «en que las gentes de esa ciudad estadounidense fueron interpretadas por los actores en el intento de esclarecer el asesinato de un joven homosexual» (2016c: 328), así como *La indagación* (1965) de Peter Weiss y *Los caníbales* (1974) de George Tabori como epicentros de un teatro concentracionario. Estas dos últimas propuestas apuntan de manera directa, además, a una de las influencias más importantes de Mayorga: Bertolt Brecht. El dramaturgo alemán revolucionó la escena internacional con su *Verfremdungseffekt* ‘efecto de distanciamiento’, cuyo objetivo principal era «mettre à bas les illusions qui peuplent notre réalité quotidienne et d’adopter une vision plus critique¹» (Burel 2017b: 26).

La representación de estos espacios no es solo estética sino moral. A su manera, cada uno de los textos mencionados anteriormente se enfrenta al silencio de la ciudadanía ante el mal que acecha a todas las sociedades en forma de desequilibrios de poder, violencia y dominación. Ahora bien, no se trata de exponer al lector-espectador² a un espacio de violencia extrema que lo deje mudo, en shock; sino de despertar una conciencia crítica capaz de articular una respuesta. En sus obras, Mayorga se hace cargo de la pregunta que Primo Levi, superviviente de Auschwitz, lanza en *Los hundidos y los salvados* (1986): ¿qué harías tú? La respuesta la debe dar el espectador. En este sentido, coincido con Martín Lago al

¹ Socavar las ilusiones que pueblan nuestra realidad cotidiana y adoptar un punto de vista más crítico. (Traducción propia).

² Aunque el teatro suela escribirse para ser representado, lo cierto es que el lector recrea las escenas en un escenario mental (cf. García Barrientos 2012). La naturaleza híbrida de la obra dramática, ser que habita la página y el escenario, es resuelta por Mayorga por medio de la mención a Sanchis Sinisterra: «El teatro sucede en el espectador. No en el papel que escribe el autor. Tampoco en la escena que ocupan los intérpretes. El teatro sucede en la imaginación, en la memoria, en la experiencia del espectador. Aunque muchos autores conocen esa máxima, pocos son capaces de guardarle fidelidad. Pocos consiguen tejer el texto *en* el espectador y no *ante* el espectador. Uno de esos pocos es Sanchis Sinisterra» (2016i: 276). A lo largo del trabajo, me referiré al receptor de la obra teatral como *lector-espectador* para aludir a esta doble vía de acceso al producto teatral — como texto y como espectáculo — que inculca la obra *en* el espectador.

afirmar que el teatro mayorguiano es una suerte de mayéutica, donde este término es entendido como un ejercicio político en el que, a través del recurso al diálogo, el interlocutor es desestabilizado e invitado a replantearse el origen y la veracidad de sus (pre)juicios, sus principios éticos y sus valores políticos. El dramaturgo interpela al lector-espectador por medio de la incomodidad y siembra las semillas para un debate crítico que necesariamente transcurre en su mente, tanto en el momento de exposición a la obra —en su vertiente textual y/o espectacular— como posteriormente en su contacto con otros individuos. De esta forma, se «desea favorecer un debate crítico sobre nuestro presente y nuestro pasado, guiado por el horizonte de la utopía, que se concreta en la idea de trabajar a favor de una posibilidad más justa y digna de la sociedad futura»³.

Por todo lo anterior, el teatro de Juan Mayorga nos brinda una oportunidad inigualable para estudiar la profunda relación entre ética y estética en el ámbito de la escena española contemporánea. Hemos visto que un teatro comprometido como el suyo «da que pensar»⁴; ahora bien, ¿es acaso suficiente poner en marcha un discurso racional para luchar por una posibilidad más justa y digna de la sociedad futura?, ¿qué procesos cognitivos tienen lugar en la mente del lector-espectador para que sea capaz de ejercer un cambio efectivo en su mundo?, ¿qué lugar exacto ocupan las emociones en el programa teatral de Mayorga?, ¿son las emociones enemigas de la razón?, ¿cómo las emplea su teatro para la construcción de una sociedad mejor?

Las emociones en la arena política

Todas las sociedades se enfrentan a retos que parecen superar sus fuerzas. En tales momentos, nuestros silencios y nuestras palabras nos convierten en cómplices. Se hace, así, imprescindible vigilar las respuestas que se proponen desde la política para vencer las adversidades. La reciente respuesta de la ciudadanía europea a la guerra, el hambre, la enfermedad, la seguridad, las presiones migratorias y el auge de los movimientos nacionalistas, entre otras cuestiones, muestra que el sujeto nacional no se mueve por un racionalismo ilustrado, sino por las emociones más básicas. Los discursos del panorama

³ La propuesta de Zoe Martín Lago está desarrollada en su tesis doctoral: «El teatro de Juan Mayorga: imaginación, memoria y mayéutica». La tesis, dirigida por José Luis Molinuevo Martínez de Bujo, fue defendida en 2017 en la Universidad de Salamanca y, actualmente, está en proceso de impresión. La información relativa a su contenido ha sido obtenida a través de dos entrevistas, llevadas a cabo el 25 y el 29 de mayo de 2020.

⁴ Mayorga desarrolla esta idea precisamente en un ensayo titulado «El teatro piensa; el teatro da que pensar», recogido en *Elipses* (2016).

político actual no apelan exclusivamente a la razón, sino que, habitualmente, suscitan intensas pasiones a través del lenguaje: ira, odio, miedo, aversión, desesperación... Las emociones trascienden el ámbito privado y se instalan en el corazón de la arena política.

La disciplina clásica de la retórica ya se ocupaba detalladamente de analizar cómo el *logos* podía afectar a los afectos. Sustancia y forma modulaban la respuesta anímica del auditorio para predisponerlo hacia un determinado fin. Viene a la mente el emotivo discurso de MARCO ANTONIO pronunciado en el funeral del Julio César shakespeariano. Lo que empieza con una *captatio benevolentiae* —«Friends, Romans, countrymen, lend me your ears»⁵ (1992: 55)— acaba levantando en armas a la ciudad contra los conspiradores. Son las pasiones a las que apela, frente al discurso frío y racional de Bruto, las que consiguen incendiar los corazones de sus compatriotas sin mención explícita al alzamiento.

Shakespeare no agota ni mucho menos este recurso de la palabra; el debate sigue siendo actual. Desde el pensamiento contemporáneo, la filósofa estadounidense Martha Nussbaum ha dedicado varios de sus trabajos —como *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (1990), *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (2001), *Hiding from humanity: Disgust, Shame, and the Law* (2004) y *Political Emotions: Why Love Matters for Justice* (2013)— a analizar el papel que desempeñan las emociones en la vida pública y, en particular, su rol en la construcción de una sociedad liberal dedicada a defender una férrea concepción de la justicia basada en la igualdad de todos los ciudadanos —no solo ante la ley, sino en términos de significancia vital—. A este modelo de sociedad lo llama *sociedad decente*. Se trata de una cultura política entregada a la defensa de una moralidad compartida sobre lo que quiera decir e impliquen la justicia y la dignidad humana.

Lo relevante de la teoría de las emociones políticas es la reformulación a la que somete al pensamiento aristotélico. Para la consecución de una sociedad mejor, fundada en valores como el respeto mutuo y el valor intrínseco a toda criatura, no es suficiente inculcar valores morales a través de un discurso racional, sino que es imprescindible la participación de las artes y, en particular, del teatro. El ser humano aprende imitando y, por tanto, se requiere contar con modelos que encarnen los valores deseables en sociedad, que respondan a la siguiente pregunta: *¿Cómo se debe vivir?*⁶ El teatro proporciona estos modelos. Ahora bien, Nussbaum no propone un vuelta a un paradigma moralizante de la literatura, cuya

⁵ Amigos, romanos, compatriotas, prestadme vuestros oídos. (Traducción propia).

⁶ La pregunta que guía las indagaciones de Nussbaum no presupone un *a priori* kantiano, sino que constituye una búsqueda empírica y práctica. El sujeto que pergeña Nussbaum no se preguntaría tanto qué idea de bien yace más allá, sino cómo podemos vivir mejor, aquí y ahora, en sociedad (cf. 1990: 173).

función se limitase a proporcionar *exempla*; de lo que se trata es de que el lector-espectador⁷ vaya avanzando en la trama poniéndose en la piel de los personajes, sorprendiéndonos entre lo conocido y lo desconocido, obligados a percibir posibilidades vitales ajenas a nuestra propia existencia limitada que cuestionen nuestro sistema de pensamiento. La meta es alcanzar un *equilibrio perceptivo*⁸. En este sentido, la literatura no es solo textualidad — como defendía el posestructuralismo —, sino también una escuela para la vida porque entrena nuestra percepción. A través de percibir activamente a través de la otredad, esto es, mediante una pasividad que se mantiene en escucha atenta, y de vivenciar emociones de un modo vicario, educamos nuestra percepción en una flexibilidad que, para Aristóteles, es la base del juicio ético. De acuerdo con la propuesta teórica de Nussbaum, la ficción favorece nuestra indagación sobre cómo vivir porque, a diferencia de la historia, explora el campo de las posibilidades —de elección, de circunstancia y de interacción entre ambas—, que se revelan con tanta persistencia en nuestras vidas que las consideramos como *nuestras* posibilidades. En esto consiste la compasión, entendida en líneas generales como capacidad de sufrir como propio el dolor del prójimo. Si soy capaz de experimentar lo que otros viven, me resultará menos complicado tenerlos en cuenta en mis decisiones, considerarlos como centros legítimos de experiencia ajenos a mis propios criterios, intereses y necesidades. El interés por la literatura es, por tanto, cognitivo: es un interés por descubrir las posibilidades e imposibilidades que la vida nos ofrece, los miedos y esperanzas que nuestra experiencia corrobora o hace trizas. Ahora bien, la compasión no es solo sufrimiento, sino que acarrea una indagación, una posición crítica. Se hace imprescindible caminar hacia una nueva definición que abarque conjuntamente la dimensión racional y emotiva del fenómeno compasivo. El teatro, espacio orgánico donde se imbrican pensamiento y emoción, es el lugar privilegiado para hacerlo.

No estamos tan alejados del objetivo político del teatro de Juan Mayorga, de su lucha por la posibilidad de una sociedad más justa y digna a través de una apertura de nuestra propia experiencia individual a la de los demás. Aunque aunar en un mismo trabajo familias de pensamiento político contrarias pueda generar fricciones evidentes —Nussbaum sustenta sus reflexiones sobre el modelo liberal, mientras que Mayorga es muy cercano a posiciones como

⁷ En un primer momento, Martha Nussbaum concentró su atención en el lector de novelas; pero, más adelante, comenzó a prestar una atención capital al teatro, como atestiguan los capítulos y secciones dedicados en su totalidad a este género en *Upheavals of Thought* y *Political Emotions*. Sus reflexiones previas sobre la lectura pueden extrapolarse sin problemas a la experiencia de la lectura de una obra de teatro y a su representación.

⁸ Martha Nussbaum desarrolló esta teoría en *Love's Knowledge* y la llamó *teoría del equilibrio perceptivo*, en contraposición al *equilibrio reflexivo* que propuso Rawls (cf. Nussbaum 1990: 168-194).

las de Bertolt Brecht y Walter Benjamin—, creo firmemente en la productividad de un estudio elíptico en el sentido benjaminiano⁹, esto es, de un trabajo que tome dos objetos y los haga dialogar para generar un espacio de tensiones «tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisto su encuentro, cuanto menos obvia su cita, cuanto más independiente esta de la intención de quien la descubra» (Mayorga 2016d: 18). Por su parte, Martha Nussbaum se presta con facilidad a este tratamiento. En palabras de la filósofa estadounidense: «People who embrace different political norms can still learn a great deal from this account, although they will need to imagine how it would have to be altered in order to support the norms that they themselves favor»¹⁰ (2013: 22).

El reto es pues emprender el camino de un estudio del teatro mayorguiano que tenga en cuenta el pensamiento de Walter Benjamin y Bertolt Brecht, pero que, a su vez, guarde una filiación directa con las emociones políticas. Este desafío abre un nuevo campo de investigación de la producción dramática de Mayorga que no ha sido aún explorado en profundidad y que, como sugiere la referencia elíptica, considero especialmente fructífero.

(Re)pensar la compasión en la contemporaneidad

Analizar el trabajo de las emociones en el fenómeno teatral conduce de manera natural al punto de partida de la reflexión teórica sobre el teatro: la *Poética* de Aristóteles, a la que se suman contribuciones importantes de la *Retórica*. En su tratado, Aristóteles definió la tragedia como «imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (1974: 145; *De Poetica* 1449b15-32). El efecto de las tragedias en el espectador es indisociable de la compasión y el temor. Ambas emociones median en la respuesta del espectador ante la representación y lo conducen a la catarsis, una purgación necesaria que permite al ciudadano funcionar en sociedad. Si bien encontramos en este pensamiento una clara relación entre ficción y sociedad, la compasión entendida como

⁹ Como explica Mayorga, Walter Benjamin recurre a la figura geométrica de la elipse para hablar de Franz Kafka. En una carta a Scholem, se refiere a la obra de Kafka como una elipse «cuyos focos, muy alejados entre sí, son determinados, por una lado, por la experiencia mística (que es, sobre todo, la experiencia de la tradición), y, por otro, por la experiencia del hombre moderno de la gran ciudad» (2016d: 17). La carta fue escrita el 12 de junio de 1938 y puede leerse en (Benjamin y Scholem 1987).

¹⁰ Las personas que abrazan normas políticas diferentes igualmente pueden aprender mucho de la tesis que defiende, aunque necesitarán imaginar cómo podría ser modificada esta tesis para que se amolde a las normas que defiendan. (Traducción propia).

purgación de los afectos no es operativa para abordar el teatro de Mayorga. Su producción dramática, a diferencia de las expresiones artísticas del teatro posdramático¹¹ —que desplazan del centro al texto y recurren con asiduidad a la tecnología audiovisual—, es un teatro de la palabra¹². Mayorga no busca conducir al espectador a una suerte de eclosión de emociones que suspenda el pensamiento crítico, sino todo lo contrario: hacer trabajar de consuno la experiencia y el pensamiento del lector-espectador. ¿Cómo pueden resignificarse la compasión y la catarsis en el teatro contemporáneo que apuesta por una experiencia al mismo tiempo estética y moral?

Nussbaum ha dedicado bastantes páginas a meditar sobre la compasión en el terreno de las emociones políticas. Varias secciones de *Upheavals of Thought* y *Political Emotions* están consagradas al estudio de su funcionamiento en la construcción de una sociedad mejor. La filósofa estadounidense sostiene que a la violencia del ser humano subyace una falta de aceptación de la vulnerabilidad y codependencia humanas. Cuando la idea de la insuficiencia del *yo* es tan dolorosa que impide al individuo funcionar en sociedad, cuando la única vía posible que concibe es resistir el sentimiento de profunda fragilidad, el individuo suele incurrir en violencia. Dominar a los demás nos hace sentir más fuertes. Su muerte certifica nuestra vida. Para Nussbaum, el antídoto al temor es aquella emoción que tiene que ver con la aceptación de nuestra vulnerabilidad y codependencia, la que afecta de lleno a la visión de los demás como habitantes de un espacio común: la compasión.

Partiendo de la convicción de que la compasión es un elemento fundamental del pensamiento ético contemporáneo y de que el teatro es esencial para asentar los valores de una sociedad más justa, el presente trabajo se propone resignificar el concepto aristotélico de *compasión*, así como el de *catarsis*, desde el pensamiento contemporáneo para estudiar su funcionamiento en un teatro de compromiso como el de Mayorga. Analizar el papel que desempeña esta emoción en la producción dramática de Mayorga conllevaría elegir un corpus de trabajo demasiado amplio. Consciente de esta limitación, he escogido una única obra, *Animales nocturnos*, y, a partir de ella, iré tejiendo una red de relaciones entre las demás. Esta elección surge de un doble convencimiento. En primer lugar, contar con un objeto

¹¹ El término fue acuñado por Hans-Thies Lehmann en *Teatro posdramático* (1999).

¹² La atención que presta Mayorga a la palabra en su producción dramática debe mucho al Teatro Fronterizo de Sanchis Sinisterra, una compañía creada en 1977 que funcionó como laboratorio de experimentación teatral. De acuerdo con Spooner, el silencio, el vacío, la oscuridad y la inmovilidad abren, para Sinisterra, la vía a una estética en la que el lenguaje está en primera línea de la escena. Esta estética estaría ligada a un abandono de la omnisciencia del autor y a una voluntad de hacer visible y compartir la naturaleza enigmática de la realidad (2013: 43).

central de análisis al que referir las diversas indagaciones facilita la claridad de la exposición. En segundo lugar, la atención que presta la producción mayorguiana a estas cuestiones exhibe una geometría fractal, es decir, se replica «infinita —monadológicamente— en cada ciudad, en cada familia, en cada hombre» (Mayorga 2016k: 304). En este sentido, hay algo de todas las demás piezas que se encuentra en *Animales nocturnos* y, viceversa, hay algo de *Animales nocturnos* que se aloja en el centro de todas las demás obras mayorguianas. Esta naturaleza fractal permite ver el mundo mayorguiano en un grano de arena. ¿Por qué *Animales nocturnos*?

Un zoológico para el hombre

Animales nocturnos es una obra que se ubica dentro de lo que Mayorga denomina *teatro histórico de urgencia*. A diferencia de muchas obras de su producción, como *Siete hombres buenos*, *Cartas de amor a Stalin*, *El jardín quemado* o *Himmelweg*, Mayorga extrae la génesis de esta pieza de la contemporaneidad. «En 2002, el teatro Royal Court de Londres encargó a varios dramaturgos de todo el mundo piezas breves de 10 minutos que hablasen de la política de su país en ese momento. Al preguntarme qué era lo que estaba pasando en España decidí hacer una obra sobre la Ley de Extranjería», declaró Mayorga en una entrevista a *El Mundo* en 2016. El resultado de la propuesta londinense fue una obra breve titulada *El buen vecino*. Según Ruggeri Marchetti, el éxito de las representaciones de *El buen vecino*, tanto en Londres como en Francia, animó al dramaturgo a desarrollar una pieza de mayor duración: *Animales nocturnos* (2004: 123).

La oportunidad de ponerla en escena llegó de la mano de Juan Pastor, cuando le propuso al dramaturgo inaugurar La Guindalera¹³ (Madrid). Mayorga mantuvo *El buen vecino* como primera escena de *Animales nocturnos*, pero reclamó para su creación la total independencia del texto respecto al que fue su germen (March Tortajada 2014: 120; Molanes 2010: 48). La obra se estrenó finalmente bajo la dirección de Juan Pastor el 27 de noviembre de 2003 y fue publicada ese mismo año por La Avispa Editorial. Desde entonces ha contado con más de dieciocho montajes profesionales distintos, entre los que destacan el de Magda Puyo en la Sala Cuarta Pared (2006) y el de la compañía El Aedo¹⁴ (2016).

¹³ El Teatro Guindalera abrió sus puertas en 2003 y, a lo largo de 16 años, se convirtió en un espacio de culto, un referente por la calidad artística de sus producciones y por su modelo de gestión independiente. En 2020, el Estudio Juan Codina pasó a hacerse cargo de la gestión del espacio.

¹⁴ El Aedo Teatro es una compañía fundada en 2010 por Jesús Torres. Su proyecto de *Animales nocturnos* se enmarca dentro del estudio que la compañía y la investigadora Zoe Martín llevaron a cabo acerca de la poética mayorguiana, y que fue presentado en Estrasburgo durante el Congreso Internacional de Teatro en torno a la

La urgencia de la pieza se derivaba de la situación de precariedad a la que quedaban expuestas aquellas personas que no tuvieran sus papeles en regla. La ley trazaba una relación desigual entre personas, una línea de separación entre ciudadanos con derechos y ciudadanos sin derechos. Como afirma Martín Lago, «La violencia es siempre consecuencia de una relación asimétrica» (2017: 156). La asimetría que producía la ley de extranjería abría la puerta a los abusos que unos ciudadanos podían cometer sobre otros por el mero hecho de gozar de más derechos. «Nos están educando para dominar o para ser dominados; para dominar a otros o para resignarnos al dominio de otros. Nos están educando para matar o para morir» (Mayorga 2016g: 132). Mayorga se negó a presenciar en silencio «una función infantil donde solo hay buenos y malos» y en la que unas leyes que obedecen a los intereses de los que se creen dioses «llevan a inocentes al sacrificio» (2016g: 132). La diferencia de derechos entre un ciudadano en situación regular y un *simpapeles* era un aspecto central en la España de principios de siglo; sin embargo, la situación ha empeorado en la última década a causa de la crisis migratoria de los refugiados en Europa. El Viejo Continente ha cerrado sus fronteras para frenar la entrada de indocumentados y los países del Mediterráneo compiten para impedir el ataque de barcos como el *Aquarius 2*, dedicado a tareas de salvamento marítimo. Aunque el gobierno de Pedro Sánchez permitió finalmente su desembarco en puertos españoles, estas tragedias siguen gozando de plena vigencia en la sociedad actual.

Animales nocturnos se erige sobre el silencio para despedazarlo. La obra acude a la llamada de discursos urgentes que cuestionen el papel de las instituciones, que indaguen en la problemática de las fronteras y exijan una respuesta: ¿qué harías tú? Mi elección se apoya, por tanto, en el convencimiento de que esta obra brinda un espacio privilegiado para el análisis de la contribución política de un teatro que se considera de urgencia. Por otro lado, si uno de los pilares de esta contribución es la propuesta de modelos de comportamiento que entrenen nuestra percepción, los personajes de *Animales nocturnos* representan distintas formas de pensar, sentir y decidir ante un mismo acontecimiento. Cada uno de los personajes debe negociar con la soledad, con el miedo a perderlo todo, a no ser querido, a ser anodino. Estos miedos y frustraciones los empujan a zonas en las que se desdibujan las oposiciones de una función infantil entre buenos y malos. De esta forma, la obra nos anima a descubrir en nosotros qué tenemos de animal y qué de humano, qué brilla en nuestras sombras y qué

figura del autor celebrado en noviembre de 2014. El montaje teatral fue dirigido por Carlos Tuñón y contó con un reparto encabezado por Jesús Torres, Pablo Gómez-Pando, Irene Serrano y Viveka Rytzner. En 2016, fue estrenado en el Teatro Fernán Gómez de Madrid.

esconden nuestras luces. Pero esta invitación no atañe exclusivamente al pensamiento. Aunque el razonamiento crítico es esencial en el teatro mayorguiano, es necesaria la participación de las emociones. Pensamiento y pasión se unen en la obra para configurar una nueva compasión.

Estado de la cuestión

La emoción central que no solo permite alcanzar tal ansiada sociedad, sino que imbrica el discurso teatral con el político, es la compasión. Esta emoción, sin la cual se derrumba la concepción aristotélica de la tragedia clásica, ha copado en los últimos años la atención de diversas ramas científicas sobre las que se apoya Nussbaum para defender sus posiciones. La psicología cognitiva ha producido un elevado número de artículos científicos sobre el tema que, sumados al trabajo de los primatólogos, antropólogos, neurocientíficos y psiquiatras, proporcionan un extenso material empírico para derivar conclusiones estéticas y morales. Así, desde la psicología clínica, destacan los estudios de Brené Brown, profesora e investigadora de la University of Houston, así como los avances en psicología positiva y terapias de auto-compasión; en el campo de la filosofía, se cuenta con las aportaciones de Nussbaum, que dialoga especialmente con el pensamiento de Rawls y Miller.

Por su parte, Juan Mayorga ha atraído la atención de la crítica de una forma espectacular en los últimos años. La primera tesis dedicada al dramaturgo no fue española sino francesa: *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage* (2013), escrita por Claire Spooner en la Université de Toulouse. También destaca la tesis de Erwan Burel, *La violence dans le théâtre de Juan Mayorga* (2017), dirigida por Carole Egger (Université de Strasbourg). Dentro de este ámbito geográfico, destaca la labor de la revista semestral *ReCHERches*; el nº 19, coordinado por Egger, está enteramente consagrado a su obra.

En España, encontramos diferentes estudios dedicados a Mayorga, como la tesis de Robert March, *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga* (2014), en la Universitat de València; y la de Ana Gómez, *La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga* (2018), dirigida por Huerta Calvo (UCM). Desde esta última institución, es importante la atención que prestan al dramaturgo investigadores como Peral Vega, que ofreció una conferencia sobre su compromiso político el pasado 20 de enero, y Oñoro Otero, cuyo último artículo sobre Mayorga ha sido publicado por *Bulletin of Spanish Studies*: «El espectador como cartógrafo: reflexiones sobre el teatro de Juan Mayorga».

Debido al interés internacional que suscita, este trabajo busca sumarse a un espacio crítico en construcción en el que los estudios realizados por investigadores españoles sobre este dramaturgo sean centrales. Aunque los estudios sobre la violencia en sus textos son numerosos, la relación entre su obra y la compasión no aparece de forma explícita. Asimismo, es necesario hacer dialogar esta relación con tesis actuales de la filosofía política.

Objetivos y metodología

El objetivo global del trabajo es estudiar la producción dramática de Mayorga desde el papel que desempeñan las emociones —y, en particular, la compasión— en la actividad receptora del lector-espectador dentro del marco político de su teatro. Se prestará especial atención a *Animales nocturnos* como pieza esencial de una geografía teatral de la violencia que permita el estudio de una recepción compasiva y comprometida con la sociedad.

Este objetivo global supone, por un lado, estudiar la compasión y la catarsis tradicionales y, por otro, redefinir estos conceptos para suplir las carencias del pensamiento tradicional a la hora de enfrentarse a cierto teatro contemporáneo. Además, se tenderán puentes con otras obras de la producción mayorguiana para, dentro de las limitaciones que supone acometer el estudio de una única obra, comprobar que las conclusiones obtenidas son extrapolables a las demás.

Los objetivos anteriores quedan subsumidos dentro del marco contextual que supone el estudio de la literatura con la vista puesta en los vínculos que pueden establecerse entre la filosofía ética y la teoría de la literatura.

Para acometer este estudio, se manejará la versión impresa de la obra incluida en *Teatro 1989-2014*, así como los montajes dirigidos por Magda Puyo en 2006 y por Carlos Tuñón en 2016. Será necesario partir del pensamiento teatral y retórico de Aristóteles para, en un segundo momento, complementarlo con la teoría de las emociones políticas de Martha Nussbaum. Esta autora presta especial atención a la compasión en el terreno político y otorga un rol indispensable a la literatura —y, en particular, al teatro— a la hora de construir una sociedad mejor. Por otro lado, no se podrá perder de vista a Walter Benjamin, cuya presencia es ubicua en el quehacer teatral de Mayorga.

Estructura del trabajo

Puesto que la compasión es una emoción que, según Aristóteles, debe surgir del texto, se requiere un estudio *intradramático* y *extradramático*. Este modelo de análisis fue

planteado por García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (2001). El nivel *extradramático* es equivalente al plano real y el *intradramático* se corresponde con el plano ficticio. Siguiendo esta propuesta de análisis, que explicaré con detenimiento más adelante, el trabajo se estructura en tres capítulos que llevan a dar el salto desde el nivel textual al que ocupa el lector-espectador.

En el primer capítulo se aporta una delimitación del concepto de *compasión* que servirá de base teórica para el resto de reflexiones del trabajo.

El segundo capítulo está dedicado a los aspectos pertenecientes al nivel textual. El capítulo está dividido en cuatro epígrafes. En un primer momento, justificaré la importancia del nivel intradramático a la hora de generar compasión. A continuación, indagaré en la primera escena de *Animales nocturnos*, es decir, en *El buen vecino*. Esto me llevará a estudiar el desarrollo del conflicto de esta primera escena a lo largo de la obra. Por último, haré un balance de la situación en la que se encuentra el receptor al terminar la obra.

El tercer capítulo aborda el estudio de la compasión desde el punto de vista de la recepción del espectador. Consta de seis epígrafes. Primero, estudiaré los elementos necesarios para que tenga lugar la compasión. A continuación, analizaré los dilemas morales que plantean los personajes de la obra, estudiaré el funcionamiento de la identificación y mostraré que, al conducir a una situación de indecidibilidad al espectador, supone una crisis. El estudio de esta crisis llevará a prestar atención al trabajo dialéctico de la identificación y el distanciamiento en Mayorga con vistas a la consecución de una nueva catarsis compasiva. En el último epígrafe, me ocuparé de examinar la mirada compasiva a la que conduce esta nueva catarsis.

1. HACIA UNA NUEVA COMPRENSIÓN DE LA COMPASIÓN: DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO

Hemos visto en la introducción lo que en líneas generales se entiende en este trabajo por *compasión*. No es solo sufrimiento, sino que acarrea una indagación, una posición crítica. Se trataría de una emoción que involucra el pensamiento racional de manera directa. Supone un sentimiento de empatía hacia el prójimo, es decir, ser capaz de ponerse en su piel; pero requiere la participación simultánea de juicios y valoraciones. Ha llegado el momento de encaminarse hacia una definición precisa que enmarque el resto de las reflexiones del trabajo. El punto de partida es, de nuevo, Aristóteles, con quien arranca el pensamiento occidental en torno a la compasión.

El filósofo medita sobre ella cuando se ocupa de la tragedia. En la *Poética*, define este género como «imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones» (1974: 145; *De Poetica* 1449b15-32). Según esta definición, la tragedia se diferencia de los demás géneros por los medios de imitación —verso y canto—, el objeto de imitación —una acción esforzada— y la forma de imitación —acción y no relato—. A esta caracterización, meramente técnica, habría que añadir el efecto psicológico de la tragedia, la *catarsis* trágica, que consiste en la purgación de la compasión y el temor mediante estas mismas pasiones, que el espectador siente al contemplar la tragedia.

La *Poética* hace evidente el vínculo existente entre el teatro y las emociones, en particular la tragedia, así como su importancia para la vida política; sin embargo, no desarrolla en extenso lo que entiende por *compasión* ni cuáles son exactamente sus causas. La respuesta hay que buscarla en otro de sus textos fundamentales: la *Retórica*. Allí la definió como «cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que lo puede padecer alguno de los suyos, y esto, cuando se muestre cercano» (1974: 341; *Ars Rhetorica* II, 8, 1385b13-16). En esta definición están presentes el sufrimiento y la valoración, pero no se dice nada acerca de la capacidad de respuesta del individuo que experimenta esta emoción.

Por su parte, Nussbaum, que sigue de cerca el pensamiento aristotélico, la define la como «a painful emotion directed at the serious suffering of another creature or creatures»¹⁵

¹⁵ Una emoción dolorosa ocasionada por el sufrimiento grave de otra criatura o criaturas. (Traducción propia).

(2013: 142). Ambos pensadores coinciden en lo esencial: es una pena —una emoción *pain* (del lat. *POENA*) + *ful*— que surge como respuesta a una situación dolorosa en la que se encuentra *el otro*. Estas dos definiciones coinciden, *grosso modo*, con lo que la comunidad hispanohablante entiende por *compasión*: ‘un sentimiento de pena, de ternura y de identificación ante los males de alguien’¹⁶. Sin embargo, no son plenamente satisfactorias para la perspectiva que se adopta en este trabajo.

En sus obras, Aristóteles emplea la palabra *eleos*. Bein distinguió dos características de la definición aristotélica de *eleos*: por un lado, la necesaria implicación de experiencias dolorosas y la exclusión de las placenteras; y, por otro, la incorporación de un trabajo imaginativo, puesto que al ver el sufrimiento del prójimo surge en la mente la posibilidad de vivirlo en primera persona (2013: 10). De acuerdo con Crisp, Aristóteles asume que *eleos* es una emoción y, por tanto, está relacionada o bien con el placer o bien con el dolor. Evidentemente, en el esquema aristotélico se hermana con el sufrimiento. Esto explica que Aristóteles introduzca la conexión entre *eleos* y el temor (2008: 237). Ahora bien, ¿es *eleos* necesariamente una emoción negativa? El término clásico se traduce tradicionalmente en español por *compasión* y en inglés por *pity* o *compassion*¹⁷ ¿Cuál es la diferencia entre ambos y cómo afecta a una resignificación del término *compasión*?

Como observó Kimball, «In its sorrow at others’ misfortunes, pity is similar to a number of other altruistic emotions such as compassion, sympathy, commiseration, care or concern. In fact, sometimes pity is hardly distinguished from these other emotions»¹⁸ (2004: 303). Sin embargo, conviene establecer un marco teórico que determine la diferencia. Kimball identificó tres elementos disímiles entre ambas emociones. En primer lugar, el sentimiento de pena es más pasivo que la compasión. Como afirmó Ben-Ze’ev, «Pity is more spectator-like than compassion; we can pity people while maintaining a safe emotional

¹⁶ Entrada del *DRAE*.

¹⁷ Martha Nussbaum evita el término *pity* porque, aunque es sinónimo de *compassion* en las traducciones de las tragedias clásicas y en las de la *pitié* rousseauiana, en inglés moderno ha adquirido connotaciones de condescendencia y superioridad que no tenía anteriormente. Su trabajo se centra en una emoción que no implica necesariamente la superioridad. Podría usarse *sympathy* indistintamente, aunque Adam Smith usa *compassion* solo para referirse al sentimiento de sufrimiento compartido con alguien cercano y *sympathy* para referirse a una tendencia más general por compartir cualquier sentimiento con otra persona (Nussbaum 2013: 416). Sin embargo, la preferencia por *compassion* en el contexto académico no es universal y estudios contemporáneos de la tragedia siguen empleándolo —como, por ejemplo, *Tragedy, the Greeks, and Us* (2019), de Simon Critchley—.

¹⁸ En lo relativo al sufrimiento causado por las desgracias de los demás, el sentimiento de pena es similar a muchas otras emociones altruistas como la compasión, la simpatía, la conmiseración, el cariño o la preocupación. (Traducción propia).

distance from them»¹⁹ (2000: 328). En segundo lugar, incluye un elemento de distanciamiento psicológico: mientras que la compasión es totalmente altruista, el sentimiento de pena por otra persona presupone una menor identificación con los demás y puede incluir un elemento de superioridad o incluso repulsión. Por último, la pena por los demás activa un mecanismo de comparación. En resumen, para Kimball, la compasión implica una identificación total con el prójimo, que lo sitúa en una situación de igualdad, y que conlleva necesariamente un intento por ayudarlo activamente; eso la diferenciaría del sentimiento de pena, en el que parece residir la verdadera capacidad de decisión (2004: 303-305). El reto que me propongo es adoptar una definición de *compasión* que trascienda la habitual concepción hispanohablante y, al mismo tiempo, supere los obstáculos de Kimball, es decir, que no se instale en la identificación total y no se vea absorbida por la necesidad de aliviar el dolor a toda costa sin la participación de la razón.

Coincido plenamente con Nussbaum cuando afirma que las emociones no son simples impulsos, sino que suponen procesos de evaluación, es decir, albergan un contenido evaluativo²⁰ (2013: 6). Esto es algo que ya observaba Aristóteles. Así, por ejemplo, para el filósofo griego, «los sufrimientos próximos mueven a compasión, mientras que los alejados diez mil años en el pasado o en el futuro, por no temerlos ni recordarlos, no mueven a compasión en absoluto o no con igual fuerza» (1974: 344-345; *Ars Rhetorica*, II, 8, 1385b25-31). La diferencia de intensidad entre el impacto emocional que provoca en el hombre contemporáneo un desastre actual y, por otro lado, uno acaecido en el siglo V a.C. depende, desde esta perspectiva, de una evaluación, del juicio que nos hagamos de estos desastres y nuestra implicación en ellos. Esto no quiere decir que el ser humano no pueda llegar a experimentar con la misma intensidad algo pasado; no solo es posible sino deseable. En este sentido, «todos los seres humanos —también los muertos— son contemporáneos. Así nos lo hace ver el actor cuando da su cuerpo a un hombre del pasado. El teatro nos reúne más allá de las horas del mundo» (Mayorga 2016a: 104). La pregunta es entonces cómo conseguir ampliar la compasión más allá de los reducidos círculos a los que la someten los juicios evaluativos del pensamiento racional, esto es, la cercanía —temporal o emocional— en la que se sitúa el individuo frente a los acontecimientos. Al igual que Aristóteles, Nussbaum incluye el ejercicio evaluativo del pensamiento racional en su teoría de las emociones

¹⁹ El sentimiento de pena por otra persona es más propio del espectador que la compasión; podemos sentir pena por los demás a la vez que mantenemos con ellos una distancia emocional. (Traducción propia).

²⁰ Al igual que Nussbaum, Robert Solomon y Nancy Snow también defienden que la compasión es tanto emocional como racional; en toda ética de la compasión, debería ser necesaria la interacción entre las facultades cognitivas y afectivas (Bein 2013: 49).

políticas; sin embargo, es pertinente buscar otras perspectivas compatibles con la teoría de la filósofa estadounidense que aborden este aspecto de forma explícita y central. Se trata de buscar una definición que permita responder satisfactoriamente a las siguientes preguntas: ¿qué capacidad de acción tiene el sujeto compasivo?, ¿es un mero sujeto sensible o puede decidir?

El acercamiento adoptado en los últimos años por la psicología positiva²¹ y las terapias de (auto)compasión —como la que aplican Kristin Neff²² o Paul Gilbert²³— son de gran ayuda a la hora de encarar la dimensión racional de los procesos compasivos. Estas ramas de la psicología contemporánea definen la compasión como «a sympathetic consciousness of others' distress together with a desire to alleviate it»²⁴. La relevancia de esta nueva definición es la atención prestada no solo a la capacidad de sentir el dolor del prójimo como propio, sino al deseo de aliviarlo unido a una capacidad para actuar en consecuencia. Esta capacidad no está sometida a un imperativo moral, sino que constituye una oportunidad de decisión plena. De esta forma, se logra aunar la recepción de un sufrimiento ajeno en forma de emoción propia con la puesta en marcha de un proceso racional que conduce a una deliberación sobre la posibilidad (o no) de actuar. Esta visión de la compasión como un proceso cognitivo que involucra pensamiento y emoción es la que se asumirá en este trabajo.

²¹ Tradicionalmente, la psicología se ha dedicado al estudio de los aspectos negativos —considerados como patológicos— de la conducta y psique humanas. La ansiedad, el estrés y la depresión, entre otros, ocuparon el foco de la investigación en detrimento de aspectos positivos como la creatividad, el humor, la felicidad, la inteligencia emocional... La psicología positiva estudia estos aspectos que se habían escapado del estudio tradicional. Ya se encuentran trazas de esta disciplina en el pensamiento aristotélico, que dedicó parte de sus escritos a la εὐδαιμονία (*eudemonía*, término griego habitualmente traducido como *felicidad*). Como se verá más adelante, Martha Nussbaum rescata este aspecto de la filosofía de Aristóteles para estudiar las condiciones necesarias para que tenga lugar la compasión. Martin Seligman, profesor de University of Pennsylvania y antiguo director de la Asociación Estadounidense de Psicología, dio el impulso definitivo a esta nueva perspectiva a finales de 1990. Su último libro, *Flourish: A Visionary New Understanding of Happiness and Well-being* (2011), aborda de frente la cuestión eudemónica por excelencia: la felicidad social.

²² Kristin Neff es profesora asociada en el departamento de Educational Psychology de la University of Texas at Austin. Es autora de numerosos artículos académicos sobre los efectos de la autocompasión. Su libro *Self Compassion, The Proven Power of Being Kind to Yourself* (2011) distingue entre la autocompasión y la pena.

²³ Paul Raymond Gilbert es el fundador de Compassion-focused Therapy (CFT), Compassionate Mind Training (CMT) y autor de *The Compassionate Mind: A New Approach to Life's Challenges and Overcoming Depression* (2009). Fue profesor de University of Derby y en 2011 recibió la Order of the British Empire por sus contribuciones a los estudios en salud mental.

²⁴ Definición que tomo del diccionario Merriam-Webster y que es utilizada por psicólogos como Samuel Fernández-Carriba en conferencias centradas en el estudio de la compasión. Fernández-Carriba desarrolla actualmente su actividad profesional en Marcus Autism Center y Children's Healthcare of Atlanta. Además, es profesor en Emory School of Medicine Department of Pediatrics e instructor del programa Cognitively Based Compassion Training, impartido por personal de Emory University (Georgia, Estados Unidos). Las ideas desarrolladas en este párrafo proceden de la información obtenida por entrevista directa el 19 de mayo de 2020.

Llegados a este punto, puesto que este trabajo acomete un estudio de la compasión como categoría teatral, conviene verbalizar lo obvio: la compasión es una emoción que experimenta el espectador como sujeto sensible del mundo objetivo, más allá de la representación; es decir, esta emoción como objeto de conocimiento se ubica en un nivel de la realidad distinto del de la puesta en escena. Sin entrar en pormenorizaciones ontológicas que diriman la existencia o naturaleza de tal mundo objetivo o fenoménico, lo importante es distinguir la existencia de *distintos niveles* en el ámbito de la comunicación teatral. A continuación, suscribo la convicción de García Barrientos de que el modelo narratológico de Genette es perfectamente trasladable al teatro. Genette distinguía en *Figures III* tres niveles para el relato: el extradiegético, el intradiegético y el metadiegético. De acuerdo con García Barrientos, «bastaría sustituir *relato* por *drama* e *instancia narrativa* por *escenificación*» y obtendríamos, así, una clasificación válida para el fenómeno teatral (2012: 277). Habría, por tanto, un nivel *extradramático*, equivalente al plano escénico, que es real y representante; otro nivel superior: el *intradramático*, que es ficticio y representado; y, por último, un nivel *metadramático*, que se corresponde con el drama dentro del drama —es el lugar que ocupa, por ejemplo, *The Murder of Gonzago* en el acto II de *Hamlet*—. El actor y el espectador habitan el mundo real, *extradramático*; mientras que los personajes son especies de un nivel superior, el *intradramático*. ¿Dónde se ubica la compasión?

La compasión, como emoción del espectador, es externa al plano representado o fictivo; además, conviene ser conscientes de que la experiencia teatral mayorguiana, para ser efectiva, ha de trascender la pura representación y trasladarse al plano político y asambleario²⁵. Así pues, la compasión ha de ser estudiada como un doble fenómeno, político y extradramático. Y, sin embargo, todos los intentos de acotación del significado de *compasión* que hemos visto anteriormente coinciden en afirmar que es un sentimiento que se produce por la experiencia del sufrimiento del *otro*. Dentro del marco de la comunicación teatral, ese *otro* no es nadie más que el actor en tanto personaje; en otras palabras, la compasión que brota del hecho teatral es un sentimiento que precisa de la confluencia de ambos niveles: el extradramático y el intradramático. Estos dos niveles son el rostro de Jano, la doble cara del drama: «Solo fuera del teatro podemos encontrar separadas esas dos caras,

²⁵ Mayorga emplea el término *asambleario* para referirse a la dimensión social del teatro. Esta reflexión sobre el fenómeno teatral proviene de Enzo Cormann. El dramaturgo francés «piensa el hecho teatral bajo la forma de asamblea: la ciudad es convocada en un lugar y a una hora para que un grupo de ciudadanos, delegados por otros, representen ante estos ficciones que permitan examinar la vida. Esa concepción ideal del teatro se acerca a lo que sabemos del griego, por lo que me permito decir que la utopía de Cormann mira hacia el origen. Lo que, por supuesto, no significa que sea conservadora, sino todo lo contrario; es una idea a contracorriente, intempestiva en una época de máxima desagregación de los seres humanos» (2016e: 285-286).

intra- y extradramática: a un actor por la calle y a Hamlet en los libros. En el teatro el personaje dramático [...] es la unión de un actor y un “papel”» (García Barrientos 2012: 278). Muy cercano es el pensamiento orteguiano, por el que, como recoge Mayorga (2016m: 115), «las personas y las cosas que el teatro pone en escena niegan su propia realidad, se presentan para representar otras; frente a estas, el público participa del mundo irreal como tal irrealidad».

En resumidas cuentas, la lógica que entrama la realidad y la ficción es fundamental en la comunicación teatral porque adquiere rango de pilar constitutivo. La compasión que surge de este entramado requiere una participación real del espectador en una irrealidad y, por tanto, reclama un estudio que sea a su vez *intra-* y *extradramático*. Me ocupo en los capítulos distintos siguientes de estas dos perspectivas. En un primer momento, analizaré el funcionamiento de los componentes compasivos presentes en el nivel intradieético y, a continuación, pasaré a ocuparme del efecto que producen en el plano real.

2. NIVEL INTRADRAMÁTICO

La compasión es una emoción que se produce por la experiencia del sufrimiento del otro. Este *otro* es, en el marco de la comunicación teatral, el actor en calidad de personaje. En este capítulo abordaré las cuestiones relativas a la compasión dentro del nivel intradramático. El objetivo es presentar un análisis de la obra de cara a profundizar en el estudio posterior de su recepción desde un punto de vista compasivo. El capítulo consta de cuatro epígrafes: el primero aborda la relevancia del texto a la hora de generar compasión; el segundo indaga en la génesis de *Animales nocturnos*; el tercero estudia el desarrollo del conflicto presentado en la primera escena centrándose en cada personaje por separado; y, por último, el cuarto epígrafe sirve como síntesis y prepara las reflexiones del siguiente capítulo.

2.1. La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula

Este epígrafe discurre por un cauce paralelo al del capítulo decimocuarto de la *Poética*, con el que comparte título: «La compasión y el temor deben nacer de la estructura de la fábula». En él, Aristóteles defiende que, aunque el temor y la compasión puedan brotar de la naturaleza espectacular del fenómeno teatral, es preferible que se deriven de la fábula, es decir, de la estructura misma de los hechos. Así, para el filósofo clásico, «la fábula [...] debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo» (1974: 173-174; *De Poetica* 1453b3-7). La apuesta por la primacía del texto —que en el caso aristotélico es oral— sobre los recursos espectaculares supone en la contemporaneidad, dominada por el imperio de la técnica audiovisual —como puede observarse, por ejemplo, en parte del teatro posdramático—, una toma de posición atrevida. Pone de manifiesto algo que ya se intuye tras una lectura actual del discurso de Aristóteles, a saber, que esta elección no es puramente estética sino moral. «La relación entre el teatro y su máquina reproduce no solo los beneficios de la relación entre la humanidad y la técnica, sino también sus perversiones. Entre cuyas víctimas están la memoria y la conciencia. Una y otra, matrices del teatro de todos los tiempos» (Mayorga 2016l: 122).

En línea con esta postura, los personajes de *Animales nocturnos* son cotidianos; la obra se desarrolla en espacios poco fuera de lo común: un bar, un parque, dos apartamentos, un zoo... No hay nada que *a priori* reclame la participación de un efecto espectacular en la representación. Así lo atestiguan, por ejemplo, las puestas en escena de Magda Puyo y El

Aedo. La primera apuesta por un espacio en el que conviven los apartamentos de ambas parejas, simbolizados por el mobiliario. El montaje de El Aedo recurre a un dispositivo escénico más complejo, que recrea unas estancias realistas:



Imagen 1: Magda Puyo, espacio escénico



Imagen 2: El Aedo, espacio escénico

Así pues, si la compasión debe ser resultado de la fábula, las preguntas que uno se plantea ahora serían las siguientes: ¿qué acciones, presentes en *Animales nocturnos*, pueden ser consideradas temibles y dignas de compasión?, y, asimismo, ¿qué modelos de conducta proporcionan los personajes principales de la obra ante el reto moral al que se les enfrenta?

Por otro lado, la pregunta que guiará el capítulo siguiente se deriva de las anteriores: ¿cómo son recibidos estos modelos y estas acciones por el espectador?, ¿cómo se genera en él una respuesta compasiva?

En la *Retórica*, Aristóteles ofrece un catálogo de situaciones que llaman a la compasión. Nussbaum, siguiendo el espíritu taxonómico del tratado aristotélico, considera dos categorías en la lista que le proporciona el sabio griego: las acciones dolorosas y destructivas, por un lado; y, por otro, las desgracias de las que el azar es responsable. Dentro del primer grupo encontraríamos principalmente situaciones de vulnerabilidad física como la muerte, las aflicciones corporales, el envejecimiento, la enfermedad, el hambre... En el segundo grupo, Nussbaum ubica los atributos físicos indeseables y las carencias emocionales: no tener amigos o tener pocos, estar alejado —o incluso separado— de la familia y los allegados, la fealdad, la debilidad, la deformidad, obtener una respuesta dañina o destructiva de una instancia de la que se esperaba protección y bondad, que esto último suceda a menudo, y también que nada bueno le pase a uno, o que cuando le pase no pueda disfrutarlo (2013: 263). Así, más allá de toda clasificación, Aristóteles reconoce en la *Retórica* que se debe admitir en líneas generales que todo lo que uno teme para sí lo compadece al sucederle a otros (1974: 343, *Ars Rhetorica*, II, 8, 1386a26-28). En definitiva, uno compadece en otro lo que teme para uno mismo.

El temor es, por tanto, una pieza clave para la comprensión del funcionamiento de la compasión. Por ello, conviene detenerse brevemente para aclarar la relación entre ambas emociones de cara a fundamentar las reflexiones pertinentes de los epígrafes siguientes. ¿Cómo opera el par temor-compasión? ¿Cuál es la diferencia entre ambos términos? Si tuviera que acercar al lector a una situación que retratara de la manera más cercana la relación que se establece entre la compasión y el temor, recurriría sin dudar a uno de los metarrelatos que opera en *Animales nocturnos*: un pasaje de la trilogía de *Arizona Kid*. El libro cae en las manos de MUJER ALTA, pareja de HOMBRE ALTO, porque es traductora. La dificultad del trabajo de traducción «reside en la capacidad del lenguaje original para presentar al lenguaje de llegada unas exigencias ante las que este, en principio, no tiene respuesta» (Mayorga 2016h: 272). Acosada de noche por una palabra que no logra traducir, ALTA²⁶ pide a ALTO que le ayude a encontrar la palabra apropiada (2014d: 351):

²⁶ Los personajes principales de la obra en orden alfabético son HOMBRE ALTO, HOMBRE BAJO, MUJER ALTA y MUJER BAJA, pero, tras su primera aparición, son nombrados como ALTO, BAJO, ALTA y BAJA respectivamente. A lo largo del trabajo me referiré a ellos indistintamente prescindiendo o no del sustantivo genérico.

ALTO: (Regresando a la traducción.) «En alguno de aquellos vagones, en apariencia vacíos, se hallaba, armado hasta los dientes, su peor enemigo...».

ALTA: Ahí está el problema. No es solo su enemigo. Al mismo tiempo, es su mejor amigo. En el original está claro. No se puede traducir por «enemigo».

El temor y la compasión son emociones que aparecen íntimamente ligadas en el pensamiento aristotélico; podría decirse que son amigas. Y, sin embargo, para Nussbaum, el temor —junto con la envidia y la vergüenza²⁷— es enemigo de la compasión. Ese es en definitiva el título del décimo capítulo de *Political Emotions*. ¿Qué quiere decir exactamente?

Para la filósofa estadounidense, el temor es una emoción primitiva que inicialmente está desencadenada por mecanismos encaminados a la supervivencia del individuo (2013: 320-322). El miedo reduce el foco atencional y desencadena una respuesta de lucha o huida que no siempre es racional. Las personas que sufren ansiedad están familiarizadas con esta circunstancia. Este ejemplo pone de manifiesto que el juicio moral y el aprendizaje no están plenamente presentes en esta respuesta automática. En efecto, el temor puede ser utilizado —y de hecho lo es— en la asamblea pública. En todas las sociedades, la retórica política se apropia de la idea del peligro a la hora de defender sus propios argumentos o derrumbar los del adversario. De esta forma, se acrecienta el temor inherente a una coyuntura peligrosa a la vez que puede fabricarse en situaciones totalmente inocuas. Como afirma Nussbaum, «We may have misidentified the threat, or misestimated its size. Or we might be right about the threat but wrong about who has caused it. Or we might have a conception of our well-being that is off-kilter, which makes us fear something that is not bad at all (for example, the inclusion of new ethnic groups in our nation)»²⁸ (2013: 322). Europa cuenta con un claro ejemplo de miedo irracional inoculado en la vida pública. Su manifestación legal fue la promulgación de las leyes raciales en el seno de la Europa del XX. El fascismo aborrecía la impureza; le tenía miedo: podía conducir a la destrucción de *la raza*. Este temor condujo a la

²⁷ Traduzco eng. *shame* por esp. *vergüenza* para referirme a la ‘turbación del ánimo ocasionada por la conciencia de alguna falta cometida, o por alguna acción deshonrosa y humillante’ (*DRAE*). Siguiendo a Martha Nussbaum, la vergüenza a la que hago referencia es la emoción dolorosa que resulta de un fracaso personal a la hora de mostrar una característica deseable. La diferencia entre la vergüenza y la culpa reside en que, mientras esta última es retrospectiva y concierne a una acción, la primera atañe a un estado presente y se relaciona con una característica o rasgo personal (2013: 360-361).

²⁸ Podríamos haber identificado mal la amenaza o estimado erróneamente su magnitud. O podríamos estar en lo cierto a propósito de la amenaza, pero estar equivocados en cuanto a quién la ha causado. O podríamos manejar una concepción de nuestro bienestar que esté desviada, que nos haga temer algo que nada tiene de malo (como, por ejemplo, la inclusión de nuevos grupos étnicos en nuestra nación). (Traducción propia).

mayor negligencia para con el prójimo: la pérdida de compasión. Quizás no haga falta remontarse tan lejos.

Si bien es cierto que compadecemos aquello que tememos y viceversa, tememos lo que más nos mueve a compasión, estos dos elementos son extremadamente dispares: el temor tiene la capacidad de aniquilar a su compañera. Y, sin embargo, no son enemigos. Su relación es más compleja: como sucedía con los pistoleros de *Arizona Kid*, son *a la vez* amigos y enemigos. Mientras que el temor sirve como un simple indicador de un peligro indeseable —simple pero imprescindible—, la compasión permite gestionar este aviso. La compasión redirige el miedo hacia un propósito elevado que pueda realizar las expectativas de una cultura política decente. De esta forma, lo sobrecogedor es que el temor nos lleve a actuar no ya contra nuestros enemigos, sino contra los que tenemos más cerca.

Llegados a este punto, me permito volver a la *Poética*. Para Aristóteles, las acciones más devastadoras, las que más llaman a compasión, deben darse necesariamente entre amigos (1974: 174; *De Poetica* 1453b15-17). Si dos enemigos se atacan, no habría compasión; y tampoco si no son amigos ni enemigos. ¿A qué se refiere con *amigos*? Este sustantivo merece una aclaración. José Gil de Goya y Muniain, en su edición bilingüe de la *Poética* publicada en 1798, atribuyó este grado de cercanía a las personas con gran afinidad o consanguinidad (García Yebra 1974: 289). Entrarían dentro de esta categoría los familiares, los amigos e, incluso, con toda seguridad... un *buen vecino*.

2.2. El buen vecino

La primera escena de *Animales nocturnos* constituye, como se ha visto en la introducción, el resultado del encargo que Mayorga recibe del Royal Court de Londres en 2002. Esta obra de un único acto recibió el nombre de *El buen vecino* y, como primera escena de *Animales nocturnos*, contiene, desde el propio título, casi todas las semillas del microcosmos que se despliega en la obra. Se encuentran presentes en las primeras páginas la insuficiencia de la palabra, el valor del silencio, la importancia de la mirada, el miedo a la soledad, la vulnerabilidad, la observación del otro —precisamente en su vulnerabilidad—, el ejercicio violento del poder, la reflexión sobre la responsabilidad social, la incomodidad, la exigencia de una mirada crítica por parte del espectador, la nocturnidad —entendida como territorio oscuro de la caza— y, por último, una dualidad que no se deja reducir a un choque entre contrarios sino que plantea un espacio de tensión. Todas estas cuestiones se irán descubriendo a lo largo del análisis textual, pero ya están presentes desde la primera escena;

en esto reside su relevancia como lugar privilegiado de la diégesis desde el cual adentrarse en el estudio de la obra.

Animales nocturnos se abre con un HOMBRE ALTO sentado en un bar, el Yakarta. El espacio no es casual: hace referencia a un establecimiento real de Plaza Elíptica (Madrid) cercano a una oficina de empleo. En los años en los que se escribió la obra, la mayoría de desempleados de la ciudad, tras soportar la larga cola de la oficina, probaban suerte en el Yakarta. Allí esperaban a los *pistoleros*, como se conocía coloquialmente a los intermediarios de empresas —normalmente de construcción— que buscaban trabajadores desesperados que estuvieran dispuestos a someterse a condiciones de empleo deplorables²⁹. Si en el epígrafe anterior se apuntaba a una relación entre la trilogía de pistoleros inserta en la obra —*Arizona Kid*— y la relación entre ALTO y BAJO, ahora este vínculo queda claro por la polisemia del término. Sin embargo, la escena se desarrolla una tarde soleada de domingo; ningún pistolero a la vista. La oficina está con toda seguridad cerrada y el flujo de personas sin empleo es probablemente mucho menor que entre semana. Aunque es de suponer que ALTO haya encontrado su trabajo de turno de noche conversando en este bar, hoy no espera a nadie.

Pero otro hombre se le acerca; es BAJO, hasta el momento un completo desconocido, una *sombra*. La primera intervención es una pregunta cargada de significación: «¿Puedo sentarme con usted?», dice BAJO; «Precisamente estaba a punto de pedir la cuenta», le responde ALTO. Ante la negativa, velada en forma de educada excusa, BAJO responde: «¿No me reconoce? No me ha reconocido» (2014d: 335). Estos dos hombres son vecinos y se saludan todas las mañanas cuando BAJO sale y ALTO vuelve de trabajar. Son vecinos, pero nunca se han parado a mirarse a los ojos. La mirada, con todo lo que implica de reconocimiento y validación, es uno de los temas fundamentales de la obra. Si ALTO no reconoce a BAJO es precisamente porque *ver*, *oír* y *mirar* son actividades esencialmente distintas. Como dice BAJO: «Es comprensible. Vuelve usted hecho una sombra y otra sobre se le cruza en la escalera. “Buenoos díaaas”, oye que le dicen, y usted contesta, “Buenoos díaaas”, pero no es más que eso, el cruce de dos sombras en una escalera» (2014d: 335).

La escena matutina que refiere BAJO se caracteriza por una experiencia en la que se percibe la voz pero no la imagen. Es un mundo oscuro —nocturno, podríamos adelantar— de voces y sombras. Juan Mayorga mostrará, por medio del contraste de luces y sombras,

²⁹ En 2010, *El País* publicó un artículo en el que analizaba el crecimiento en el número de ciudadanos con nacionalidad española que buscaban trabajo en el bar Yakarta debido a la crisis que azotaba al país. En el artículo se relatan las experiencias de desempleados que recurrieron al establecimiento como forma de subsistencia precaria. Disponible en: https://elpais.com/diario/2010/08/24/madrid/1282649055_850215.html.

que la penumbra es la que dota de profundidad a los personajes y, por extensión, a todos nosotros. Su trabajo no es el de la luz saturada, sino el de la escala de grises. Volveré sobre este punto más adelante al hablar de la recepción. Por ahora, baste incidir en que la obra puede analizarse en términos de visibilidad. El viaje que presenta *Animales nocturnos* es una travesía desde la voz al ejercicio de la mirada. La puesta en escena de El Aedo decidió poner de manifiesto la importancia de la observación desde el propio dispositivo escénico: un gran cubo que se abre y que, a medida que gira, va mostrando nuevos lados que antes permanecían ocultos. Lo acompañan, además, dos cubos de menor tamaño que replican a escala el dispositivo central y, como *matrioshkas*, llaman la atención del espectador sobre su condición de testigo en los distintos niveles del entramado realidad-ficción. En este sentido, puede establecerse un correlato entre estos poliedros —iluminados de azul en prosenio— y los muñecos de la maqueta de HOMBRE BAJO, de los que prescinde el montaje:



Imagen 3: *El Aedo* (52:08)

A la cercanía física de estos dos hombres no les acompañan precisamente la empatía y la solidaridad emocional. ALTO se niega a compartir la mesa con BAJO y alega que lo están esperando; pero este, con motivo de una supuesta circunstancia que no quiere celebrar solo, pone en marcha toda una serie de estrategias encaminadas a mantener a ALTO clavado en su silla. Y lo consigue. Este encuentro no es ni mucho menos fortuito; BAJO lleva planeándolo mucho tiempo: «No se me ocurrió de buenas a primeras, fui madurándolo poco a poco, y hasta hoy no me he decidido a poner en práctica mi idea» (2014: 337). Como muchas de las personas que frecuentan el Yakarta, BAJO está desesperado. Es un pistolero en busca de

alguien que satisfaga sus deseos; la diferencia es que este deseo no es económico sino emocional: quiere compañía. El sintagma preposicional *con usted* —que omite el texto que sigue la puesta en escena de El Aedo³⁰— encierra el objetivo que persigue a lo largo de la obra HOMBRE BAJO: estar acompañado, o mejor dicho, no estar *solo*. En efecto, la soledad — más bien la manera en la que negocian vitalmente con ella, no solo BAJO sino todos los personajes— es uno de los grandes ejes de la obra. Son animales nocturnos; habitan un mundo oscuro y vacío, un mundo de *sombras* que intercambian palabras que se desvanecen. La invisibilidad los envuelve y solo quieren ser reconocidos en la mirada del otro.

Hasta ahora, todo son preguntas. ¿Qué es lo que BAJO ha estado planeando tanto tiempo? ¿Qué es lo que no quiere celebrar solo? La escena da un giro cuando BAJO alega que tiene algo que celebrar y no quiere hacerlo solo. ALTO deja por primera vez de intentar abandonar el bar y responde: «Diez minutos, está bien. Si tiene algo que celebrar, no puedo negarme» (2014d: 336). Parece quedarse no solo por motivos prácticos —que responderían a una *lógica de colaboración* por un tiempo limitado de tiempo, diez minutos, con la mirada puesta en su término— sino también por pena —más tarde le dirá a su mujer que, cada vez que intentaba levantarse, BAJO le miraba «con ojos de perrillo abandonado» (2014d: 341)—. Los parlamentos de BAJO giran en torno a la excepcionalidad del momento. No puede creerse que, por fin, esté sentado *cara a cara* con su vecino. En más de cuatro momentos hace referencia a lo curioso y formidable que le resulta el encuentro: «¿No es formidable? Dos sombras se cruzan cada mañana en la escalera y, durante meses, no intercambian más que saludos mecánicos. “Bueenoos díaaas”; “Bueenoos díás”. De pronto, esas dos sombras comparten mesa, cara a cara, en una celebración» (2014d: 336). Sin embargo, ALTO no comparte su fascinación; solo quiere saber cuál es el motivo de celebración para acabar cuanto antes: «No me gustaría irme sin saber qué he estado celebrando» (2014d: 336). La respuesta es contundente: «La ley tres siete cinco cuatro» (2014: 336).

La ausencia de referente inmediato —no existe una ley tres siete cinco cuatro en España— permite al dramaturgo condensar en un único movimiento todas las leyes que trazan fronteras entre ciudadanos, aquellas que establecen un *nosotros* y un *ellos*. ¿De qué ley(es) estamos hablando exactamente? Bajo el apelativo *tres siete cinco cuatro*, se alude simultáneamente a la expulsión de los judíos en España, a la injusta segregación del xvi que

³⁰ Mayorga modificó el texto original a medida que progresaban los ensayos con la compañía El Aedo. El resultado es muy similar al publicado por La uña RoTa, pero presenta algunas diferencias importantes, como la señalada. La información sobre el trabajo de la compañía durante los ensayos ha sido obtenida por medio de una entrevista con Irene Serrano —actriz que interpreta a MUJER BAJA— llevada a cabo el 21 de mayo de 2020.

muestra Calderón en *El Tuzaní de la Alpujarra* (1677), al vacío legal en el que sobrevivía la población negra en las colonias americanas, al estado de excepción que supuso el colonialismo europeo del XIX, de las leyes de Jim Crow, a la defensa de la raza fascista —cuyas implicaciones legales y emocionales bien retrata Primo Levi en *El sistema periódico* (1975)—, a las leyes de Núremberg, por supuesto, y, en general, a todas aquellas leyes que generan una asimetría social. ¿Qué forma toma la ley tres siete cinco cuatro en la España del XXI que retrata Mayorga en *Animales nocturnos*?

Europa sufrió un éxodo sin precedentes en la primera mitad del siglo XX a raíz de los terribles conflictos bélicos que se libraron en el continente. En España, la dura posguerra y la dictadura mantuvieron al país en la lista de naciones eminentemente emigrantes. El tratado de adhesión a la Unión Europea suponía, en términos migratorios, la inversión de la tendencia española; es decir, nuestro país se convertía en posible *puerta de entrada* al espacio Schengen. La Ley Orgánica 7/1985 intentó, sin éxito, evitar esta situación. La Ley fue objeto de mucha controversia y marcó, en lo sucesivo, una línea más progresista en materia de derechos y libertades, que culminó en la reforma que supuso la Ley Orgánica 4/2000. Esta ley fue criticada duramente por el Partido Popular y, con la mayoría absoluta que obtuvo en las elecciones generales de 2000, acometió una reforma legal que, por su retroceso en términos de libertades respecto de la anterior, fue calificada como *contrarreforma*. Para el análisis de la *Animales nocturnos* interesa especialmente la novedad que suponía conmutar penas de prisión por la expulsión. Estos son los antecedentes jurídicos inmediatos en los que se enmarcan el encargo del Royal Court y la posterior escritura de *Animales nocturnos*.

En resumidas cuentas, esta ley supuso —como sus posteriores modificaciones hasta hoy— una asimetría social que, si bien creía cerrar la puerta a la inmigración ilegal, la abría de par en par a los abusos³¹ que podían cometerse contra los *simpapeles*: explotación sexual, laboral... BAJO lo tiene claro: «Solo he dicho que es un extranjero sin permiso de residencia. Nada grave, salvo que, en aplicación de la ley tres siete cinco cuatro, usted podría ser devuelto inmediatamente a su país de origen» (2014d: 338). Solo hace falta una llamada, como le dice BAJA a su pareja, BAJO, en la penúltima escena: «Parece mentira que un hombre así esté expuesto a la mala sangre de cualquiera. ¿Sabes que por esa ley yo podría coger este teléfono y meterlo en un buen lío? Podría hacer que lo echasen. Podría inventarme algo, que se ha

³¹ En 2006, *El Mundo* publicó el especial «Inmigrantes, en busca de futuro», disponible en <https://www.elmundo.es/especiales/2005/02/sociedad/inmigracion/index.html>. De acuerdo con la publicación, en 2006 habría más de medio millón de personas en situación irregular en España. Además de cifras, el especial ofrece información legal, testimonios y material audiovisual, es decir, rostros y voces de «gente corriente» que cuentan su historia, *nuestra* historia.

metido conmigo, cualquier cosa» (2014d: 365). La ley situaba a estas personas en una situación de extrema vulnerabilidad que les exponía al abuso. Como dice BAJO: «No me enfade, ¿no ve que estoy intentando ser respetuoso con usted? Podría insultarlo. Podría ponerlo de rodillas...» (2014d: 338). Este personaje aprovecha la situación de excepcionalidad de su vecino para exigirle algo. Pero ¿qué es lo que quiere obtener de él? Merece la pena recoger el parlamento de BAJO en su totalidad (2014d: 338-339):

BAJO: No lo sé todavía. En serio, todavía no lo sé. Por ahora, solo que beba una copa conmigo. Será bastante por hoy. Mañana, quién sabe. Algo se me ocurrirá. Pero esté seguro de que nunca le pediré nada vergonzoso. Y, por supuesto, nada relacionado con el sexo. Usted ha tenido suerte conmigo. No voy a obligarle a trabajar para mí, ni a cometer ninguna fechoría, no voy a ponerle la mano encima. Un día le pediré un rato de conversación; otro, que me acompañe a dar una vuelta. Nada feo, nada humillante. Que me lea un poema, que me cuente un chiste... Nada humillante. A veces le pediré algo incómodo o desagradable, pero no con ánimo de ofenderlo, sino para comprobar su disponibilidad. Eso es, en definitiva, lo que me importa: estar seguro de su disponibilidad. Algunos días dejaré que se olvide de mí, pero siempre reapareceré. Entonces le pediré que recite una oración o que me cante un canto de su tierra, no por molestarle, sino para recordarle la naturaleza de nuestro vínculo. Para humillarlo, nunca. Por otro lado, quizá usted consiga sus papeles algún día. Entretanto, vivamos. Mañana, a la misma hora que de costumbre, nos cruzaremos en la escalera y nos desharemos buenos días. Quiero que esté usted allí, no intente escapar, voy a estar vigilándolo. Y nunca intente nada contra mí, lo tengo todo dispuesto para esa eventualidad, soy un hombre detallista. No le pediré nada humillante, ya lo verá. Empezaremos ahora mismo. Empezaremos por compartir esta botella. Permítame que haga un brindis. Por usted. Por su vida en este viejo país.

En definitiva, como dice BAJO, «Si yo fuese alguien vulgar, se lo diría así: “Lo tengo por los huevos”» (2014d: 338). Sin embargo, la brutal amenaza de expulsión del país parece no corresponderse con el contenido del chantaje. BAJO no busca aprovecharse sexualmente de su vecino, ni someterlo a unas condiciones laborales inhumanas; no quiere dinero ni acostarse con su pareja... *Solo* quiere «comprobar su disponibilidad» (2014d: 338). BAJO este disfraz inocente se esconde un abismo de violencia. La peculiar naturaleza violenta del chantaje reside en su aparente inocuidad persistente. Recorro a uno de los mayores exponentes de la pesadilla de la alienación humana, Franz Kafka, para explicar a qué me refiero. En *El proceso* (1925), Josef K. es arrestado por sorpresa en su domicilio por dos agentes de una autoridad desconocida. Así arranca un misterioso juicio en el que Josef K., sin saber nunca de qué se le acusa, luchará sin éxito por su inocencia. Lo singular del proceso es que, una vez se es acusado, ya no existe escapatoria. Uno puede olvidarse por momentos

de que su supervivencia está en juego, pero siempre llegará por carta el anuncio de una nueva audiencia. De esta forma, el juicio lo impregna todo y adquiere los tintes de una verdadera pesadilla.

Lo mismo sucede con el chantaje de *Animales nocturnos*. La amenaza funciona exclusivamente como potencialidad y pierde todo su efecto en tanto actualidad; en otras palabras, su objetivo no es conclusivo sino *durativo*. Esto quiere decir que necesariamente debe mantenerse la asimetría entre ambos personajes durante un periodo de tiempo indefinido: «Algunos días dejaré que se olvide de mí, pero siempre reapareceré. Entonces le pediré que recite una oración o que me cante un canto de su tierra, no por molestarle, sino para recordarle la naturaleza de nuestro vínculo» (2014d: 339). En el preciso momento en que ALTO pase *al otro bando*, cuando consiga los papeles, se acabará el chantaje. La ley establece una frontera entre un *nosotros* y un *ellos* que permite un abuso; y, a su vez, el abuso perpetúa el desequilibrio de poder. Al igual que las obras del universo literario de Kafka, *Animales nocturnos* presenta un mundo en el que el ciudadano ha quedado desamparado por la ley, y en el que la mirada del otro se parece mucho a la mirada de la anciana que se asoma a la ventana para ver la ejecución de Josef K. Como veremos, esta es la mirada silente que Mayorga quiere desestabilizar con su teatro.

Volviendo a la pregunta que guía todo este capítulo —*qué acciones de la diégesis pueden ser consideradas temibles y dignas de compasión*—, es evidente que el chantaje al que asistimos en esta primera escena es uno de los más terribles. La razón es doble. En primer lugar, si recordamos que sentimos compasión por aquello que tememos, y que cuanto más fuerte sea esto último mayor es la primera, nos vemos obligados a reconocer que la primera escena de *Animales nocturnos* es una de las que más llaman a compasión. En efecto, como observó Aristóteles en la *Retórica*, «es temible casi siempre estar a merced de otro, de suerte que los cómplices de quien ha cometido un delito son temibles para él porque pueden o denunciarlo o dejarlo abandonado» (1974: 347; *Ars Rhetorica*, II, 8, 1382b5-10). Pero, además, esta situación es más devastadora en tanto da nombre a la pieza. El mayor daño no proviene de los desconocidos, sino de aquellos que tenemos cerca. El chantaje procede de una instancia de la que sería esperable ayuda y protección: *un buen vecino*.



Imagen 4: El Aedo, Escena I
HOMBRE BAJO (izquierda) y HOMBRE ALTO (derecha) brindan

A partir de aquí, debemos preguntarnos cómo reaccionan los personajes al nuevo *statu quo*. La primera escena de *Animales nocturnos* ha planteado un estadio inicial en el que un hombre, el verdugo, se ha aprovechado de un inocente, la víctima. Ahora bien, ¿hasta qué punto se pueden mantener estas categorías a lo largo de la obra? ¿Será todo tan sencillo? ¿A qué dilemas éticos nos enfrentan los personajes? ¿Cuáles son sus (nuestras) posibilidades? Para responder a estas preguntas, debemos sumergirnos en la obra en movimiento.

2.3. El chantaje en movimiento

La acción vertebradora del discurso teatral de *Animales nocturnos* es el chantaje y su desarrollo en el tiempo. Este conflicto, que emana del encuentro de HOMBRE ALTO y HOMBRE BAJO en la primera escena, no es ni mucho menos un episodio aislado en la trama, sino que constituye su centro. La intimidación trasciende el campo de la ley y pone de manifiesto cómo la violencia se halla en los lugares más imprevistos: los cotidianos. Tanto es así que Martín Lago considera que la violencia cotidiana que impregna la obra constituye su «esqueleto dramático» (2017: 156). Las manifestaciones de la violencia en la obra se ocultan tras las palabras, las acciones y, sobre todo, en los silencios —como el de ALTO antes de sellar su trato con un brindis—. *Animales nocturnos* continúa, en una de las múltiples formas posibles, lo que sucede tras ese brindis. El lector-espectador habita así nuevos espacios, conoce otros personajes y, sobre todo, otras formas de comportamiento que a la vez

son muy dispares y, en el fondo, nada distintas. A continuación, se analizan los distintos personajes principales, sus relaciones y sus decisiones, con el foco puesto en su dimensión ética.

2.3.2. HOMBRE BAJO

La escena en el Yakarta muestra a un hombre sin escrúpulos morales: está dispuesto a someter a su vecino a una amenaza brutal con tal de conseguir lo que desea. La ley de extranjería le ofrece una oportunidad inigualable para aprovecharse de él y no duda en tenerla en cuenta. Ha estado indagando, ha descubierto que uno de sus vecinos no tiene los papeles en regla y ha decidido aprovecharse de él. Hay, además, cierto agravante. BAJO no actúa movido por sus impulsos, sino que detrás de su plan intimidatorio hay premeditación: «No se me ocurrió de buenas a primeras, fui madurándolo poco a poco, y hasta hoy no me he decidido a poner en práctica mi idea» (2014d: 337).

Esta actitud es común a otros personajes de Mayorga. A lo largo de su producción, encontramos circunstancias en las que unos personajes se valen de otros en beneficio propio. En *La tortuga de Darwin*, HARRIET —una tortuga con aspecto de mujer— llega al despacho del PROFESOR y le confiesa que ha estado viajando por Europa desde que el famoso biólogo la sacó de las Galápagos. Se inicia, así, una pugna entre el PROFESOR, BETI —su mujer— y el DOCTOR para hacerse con el control HARRIET. El PROFESOR de Historia quiere reescribir sus libros a partir de los testimonios de HARRIET; el DOCTOR quiere estudiar la transformación de animal a humano; y, por último, BETI está madurando una idea: «Cuando la tenga madura, se la cuento, Harriet» (2014a: 496). Lo que quiere es esclavizarla como estrella de un espectáculo teatral llamado *La tortuga de Darwin*. Todos estos personajes, incluido HOMBRE BAJO, comparten una visión de la felicidad en cuyo centro yace el otro entendido como medio. Por su parte, ALTO y HARRIET comparten una misma condición: están desamparados por las instituciones; ninguno goza de papeles: «Quiero volver a las Galápagos y morir allí. Pero necesito ayuda: no tengo papeles, y sin papeles no me dejan viajar» (2014a: 480).

La fragilidad humana es, a ojos de Mayorga, «el tema fundamental del teatro desde Atenas. Fragilidad ante la naturaleza y ante otros seres humanos. Por eso, la imagen más repetida que ofrece el escenario es la de un hombre peleando por su vida. Por su integridad física o moral» (2016a: 97). En *La tortuga de Darwin* y en *Animales nocturnos* vemos cómo ante la vulnerabilidad de un individuo surge una oportunidad: ayudarlo, cuidarlo, protegerlo;

o aprovecharlo, vejearlo, someterlo. Es el mismo dilema al que se enfrenta el perro ENMANUEL al final de *La paz perpetua*: debe elegir si salvar a un posible terrorista u observar cómo los demás lo devoran. Mayorga, siguiendo a Walter Benjamin, lo verbaliza en términos religiosos. Todos los ejemplos anteriores no son más que una *escena esencial*: la de Caín y Abel. Esta escena incluye la voz de Yavé —«¿Dónde está Abel?» (2016a: 96). Esta pregunta late como telón del escenario de *Animales nocturnos*; no es tarea del dramaturgo resolverla. De ella me ocuparé en el siguiente capítulo.

Fiel a su palabra, tras la conversación en el Yakarta, BAJO se pone en contacto con ALTO para exigirle compañía de manera reiterada. A lo largo de la obra se suceden episodios en los que ALTO debe cumplir lo que le exige BAJO: le acompaña a visitar a su padre, observa a los pasajeros en la estación de tren, sube a casa a ayudarlo a pintar muñequitos para un tren a escala que está construyendo, le da el teléfono de su trabajo para que pueda contactar con él en medio de la noche, se ve obligado a regalarle algo por su cumpleaños... Ninguna de las acciones por sí sola es violenta. No hay nada de malo en que alguien quiera compañía. La violencia radica en forzar al otro para que las realice. Como señaló Aznar Soler, «la violencia explícita es menos eficaz dramáticamente». La violencia que se infiltra en las palabras y silencios de *Animales nocturnos* no es contra el cuerpo, sino, como ocurre en *Himmelweg*, contra el alma. «No es una violencia física sino mucho peor, es una violencia moral, psíquica, que implica la amenaza, el chantaje, la coacción y la humillación» (2017: 85).

Ahora bien, si bien es cierto que HOMBRE BAJO dice no saber qué fin persigue exactamente con su chantaje —no es dinero, no es sexo, no es humillar a alguien por el mero disfrute de verlo doblegado...—; en realidad, sí que quiere conseguir algo concreto, que solo ALTO le puede proporcionar. En este sentido, la escena central del chantaje tiene lugar en el zoo. En la cuarta escena, BAJO lleva a su vecino a una de las zonas menos transitadas del zoológico, su preferida: la de los animales nocturnos. Ante los ojos de estos animales de la noche, que no son otros que los de los asistentes a la función³², BAJO confiesa su mayor deseo: «Es un don, saber usar las palabras. ¿Has leído *El diario de Ana Frank*? Claro que lo has leído, es un libro famoso. Me fascina esa capacidad. Lo he intentado varias veces, llevar un diario, pero nunca he quedado contento. Resulta vulgar. No consigo expresar lo que yo

³² En el propio texto se indica: «En penumbra, el HOMBRE BAJO y el HOMBRE ALTO sentados de cara al público. A veces sus ojos se mueven siguiendo no se sabe qué. Largo silencio» (Mayorga 2014: 346). La apuesta por involucrar al espectador fue llevada al extremo por el montaje de la compañía El Aedo. Los asistentes eran señalados directamente por los actores y, además, se usaban luces para iluminar el patio de butacas.

vivo, que es más elevado» (2014: 349). Para entender mejor este anhelo, Martín Lago anima a rescatar las primeras entradas del *Diario* (1999: 9, 13-14):

12 de junio de 1942

Espero poder confiártelo todo como aún no lo he podido hacer con nadie, y espero que seas para mí un gran apoyo.

Sábado, 20 de junio de 1942

[...] Sí, es cierto, el papel es paciente, pero como no tengo intención de enseñarle nunca a nadie este cuaderno de tapas duras llamado pomposamente «diario», a no ser que alguna vez en mi vida tenga un amigo o una amiga que se convierta en el amigo o la amiga «del alma», lo más probable es que a nadie le interese.

He llegado al punto donde nace toda esta idea de escribir un diario: no tengo ninguna amiga. [...] Al parecer no me falta nada, salvo la amiga del alma. Con las chicas que conozco lo único que puedo hacer es divertirme y pasarlo bien. Nunca hablamos de otras cosas que no sean las cotidianas, nunca llegamos a hablar de cosas íntimas. Y ahí está justamente el quid de la cuestión. Tal vez la falta de confidencialidad sea culpa mía, el asunto es que las cosas son como son y lamentablemente no se pueden cambiar. De ahí este diario.



Imagen 5: El Aedo (1:32:06)

Se aprecia el Diario en la estantería, al lado de las herramientas de HOMBRE BAJO.

HOMBRE BAJO también es una persona que se siente profundamente sola, incluso decepcionada por mucha gente. Tarde o temprano, todas las personas acaban revelándose como lo que realmente son: seres imperfectos en un mundo que se descascara. Se esfuerza por agradar a sus vecinos, aprovecha su maña para arreglarles cosas y, como dice BAJA, «la

gente no le reconoce lo que vale» (2014d: 363). El personaje de HOMBRE BAJO recuerda al del DOCTOR de la *Tortuga de Darwin*: «Desde niño he querido hacer algo por la Humanidad. Pero con frecuencia me pregunto: ¿Se lo merece la Humanidad? La Humanidad ha sido desagradecida conmigo. En el colegio, los otros niños me llamaban “El siniestro Berkowitz”» (2014a: 505). Podría decirse que es un individuo tremendamente descontento y desconectado; no está a gusto en su trabajo y su vida personal tampoco es satisfactoria. A sus ojos, BAJA se ha convertido en una persona vulgar que no es capaz de hacer nada bien por sí misma: «Tú no eres ninguna tonta. La gente vulgar se pasa la vida mirando la tele, pero tú no eres una persona vulgar. Ya que vas para allí, ¿puedes echar de comer a los peces? O mejor no, no te preocupes, ya lo hago yo» (2014d: 346). No hay nada que le moleste más a BAJO que ser vulgar. Aunque le regale una novela, BAJA es incapaz de acabársela. Aunque le insista en que la televisión no es el antídoto para el insomnio, BAJA sigue pasando las horas muertas delante del televisor, buscando, como su marido, una salida. Su mujer, con sus torpezas, le recuerda a diario que su vida no es lo que se había imaginado que sería, que *él* no es lo que se había imaginado que sería.

Esta resistencia a aceptar la vida por lo que es se manifiesta en HOMBRE BAJO a través de un perfeccionismo exacerbado: «No soporta ver nada estropeado. Le gustaría que el mundo fuese perfecto. Por eso es tan fácil decepcionarlo. Es difícil estar a la altura de lo que él espera. Todo le parece importante, hasta el más pequeño detalle» (2014d: 362). No es sorprendente que su mujer no logre cumplir con sus expectativas. Cuando llega a casa después de conversar con ALTO en el Yakarta, elude las preguntas de su pareja y se refugia en sí mismo arreglando una lámpara. El mundo físico le proporciona una anhelada sensación de control e intenta experimentar esta misma sensación de dominio con los demás personajes. En efecto, además de querer escribir un diario, BAJO tiene un proyecto entre manos que sí puede acometer: «Estoy haciendo un tren nocturno. Pero no como suele hacerse, con un par de lucecitas. Te estoy hablando de la luna, y de estrellas eléctricas. Y, sobre todo, el misterio tiene que notarse en los muñecos. La otra noche, en la estación, ¿te fijaste en la gente? La gente que viaja de noche es distinta» (2014d: 347).



Imagen 6: El Aedo (32:00)
La estantería alberga las maquetas de HOMBRE BAJO y sus herramientas

Como es común en Mayorga, el proyecto trasciende la simple maqueta de madera. Su ambición es mucho mayor: quiere imitar la realidad y, lo que es sin duda más importante, cuestionarla. La escena final tiene lugar en el apartamento de HOMBRE BAJO. Están celebrando su cumpleaños. ALTA ya ha averiguado que su marido ha claudicado y, en consecuencia, ha decidido huir en tren. En el preciso momento en que BAJO toca un botón para poner en marcha su tren de juguete, ALTA ve llegar su tren. Esta superposición de espacios genera un salto desde el nivel teatral al metateatral. La maqueta de BAJO tiene pretensión de realidad teatral y, a su vez, la misma obra de teatro alberga pretensiones de realidad. El borrado de los límites entre realidad y ficción es una constante en *Animales nocturnos*. Esta es una de las razones por las que el montaje de *El Aedo* puede prescindir de este giro final. La obra apela continuamente a la mirada del espectador para recordarle su papel de testigo. En la escena del zoo, HOMBRE BAJO lanza una pregunta al patio de butacas desde proscenio: «Me pregunto cómo nos ven ellos a nosotros. Imagínate que la gente se sentase a observar lo que haces, ¿cómo te sentirías? Eh, ¿cómo te sentirías? Te estoy preguntando» (2014: 346).

Esa es la pregunta central de este análisis: ¿cómo te sentirías si lo que me está pasando a mí te estuviera afectando a ti? Esta pregunta ya apela de forma directa a una respuesta compasiva del lector-espectador puesto que le exige que se haga cargo de lo que sucede en escena. A fin de cuentas, lo que está pasando le incumbe. El hábitat de los muñecos de la maqueta de HOMBRE BAJO no se restringe al escenario; como escribió Rebeca Sanz Conde en

su memoria del montaje de *Animales nocturnos* en Paderborn, «todos somos susceptibles de convertirnos en un muñequito en manos de otro, o incluso de que sean nuestras propias manos las que conviertan a nuestros vecinos en meras piezas de la maqueta que construimos día a día con esmero»³³. El ser humano se refugia en ficciones para imponer cierto orden al caos. Estas ficciones toman a menudo la forma de narraciones que clausuran la potencialidad humana y su valor. En *Animales nocturnos*, la reificación humana remite, como observó Cordone, a las siguientes palabras de Jean-Claude Poizat:

[La vie dans les camps] se voit ramenée en effet à de simples fonctions mécaniques. Le combat pour la survie est dénué de sens et inutile, il est réduit à une caricature où les détenus, instrumentalisés, sont comparables à des marionnettes. Ils sont maintenus dans une sorte d'entre-deux, dans un temps d'avant la naissance et d'après la mort, dans une "vie après la mort" qui fait d'eux des cadavres vivants³⁴ (Cordone 2017: 72).

En la obra, a la reificación le acompaña una animalización. Así, para BAJO, los mellizos del tercero le recuerdan a la jineta: «Se creen más que nadie y solo son apariencia» (2014d: 347); su mujer es un animal nocturno que «no para de moverse, pero no sabe dónde va» (2014d: 349); HOMBRE ALTO es como el animal que «se mueve como si pisase mármol. Y, sin embargo, es el más vulnerable de todos. Necesita protección» (2014: 350).

El personaje de HOMBRE BAJO no solo involucra al lector-espectador en escena, sino que invita a pensar la violencia de nuestras palabras. Para Mayorga, el teatro tiene la capacidad de dar a ver al espectador «qué hacen las personas con las palabras y lo que las palabras hacen con las personas. Puede darle a escuchar cómo él mismo usa las palabras y cómo es usado por ellas, y a imaginar otras formas de hablar. Puede ayudarlo a identificar la palabra del poder y a construir su propia palabra. Más palabra es más vida y más capacidad de resistir» (2016a: 93).

La maqueta no es suficiente para BAJO; lo que más anhela es el poder de la palabra. Y, con él, lo que necesita es un confidente, alguien con quien pueda, y a través del cual pueda, usar la palabra. Necesita un verdadero amigo. Parafraseando a Ana Frank, este es el quid de

³³ Material cedido por Rebeca Sanz Conde. Se corresponde con su memoria de trabajo tras la puesta en escena de *Animales nocturnos* en el marco de la asignatura *Teatro del siglo xx español* en la Universidad de Paderborn (Alemania) durante el año académico 2011/12.

³⁴ La vida en los campos de concentración se reduce, en efecto, a simples funciones mecánicas. El combate por la supervivencia es vaciado de sentido e inútil, se reduce a una caricatura en la que los detenidos, instrumentalizados, son comparables a marionetas. Son mantenidos en una suerte de limbo, en un tiempo anterior al nacimiento y posterior a la muerte, en una "vida después de la muerte" que los convierte en cadáveres vivientes. (Traducción propia).

la cuestión. HOMBRE BAJO quiere lograr expresar lo que vive como él lo vive, es decir, de una manera mucho más elevada de lo que las palabras a las que tiene acceso le permiten. Tiene el poder sobre su vecino, pero este último goza del poder del lenguaje. Al fin y al cabo, no es un hombre que sepa muchas cosas; solo sabe una: la fundamental. BAJO es como el erizo de Arquíloco: *El zorro sabe muchas cosas. El erizo solo una, pero importante*. A través de la paciente observación, ha visto día a día, desde el otro lado del cristal, cómo ALTO leía novelas en el bar. «Cada domingo, después de arreglar la cocina, salgo a dar una vuelta. Siempre lo veo a usted aquí, en esta mesa. Lo veo desde allí, desde la calle, desde el otro lado del cristal. Lo habré visto cien veces sentado en esta mesa» (2014d: 336). Probablemente hasta le haya escuchado hablar. Sabe que domina el lenguaje y, en el fondo, lo admira. Sin embargo, la admiración no le impide disponer de él como medio. No le sirve contratarlo para que escriba su vida; necesita un confidente. Requiere de una persona con la que pueda compartir su visión del mundo para que, más tarde, quede reflejada en las páginas de su diario en *genus sublime*. Pero, antes, debe ir mimetizándose con su vecino hasta conseguir que sus vidas confluyan en un mismo propósito: ser amigos.

Para Juan Mayorga, un personaje puede ver en el otro una presa, un medio, alguien de quien aprovechar; un amigo, alguien cuya responsabilidad se asume de forma absoluta; o su doble. ¿A qué se refiere con la idea del *doble*? El doble no es para él la copia, «sino lo latente, lo reprimido o lo fallido de uno, otra posibilidad de uno» (2016a: 96). HOMBRE BAJO ve en ALTO una presa, pero también reconoce en él a un amigo. Esta aparente contradicción³⁵ se entiende si rescatamos el fragmento de los pistoleros de *Arizona Kid*. La amistad a la que se refiere BAJO es la cercanía emocional entre dos personas que pueden superar la falta de confidencialidad que tiñe la superficie de las relaciones humanas. ¿Qué hay del doble? ¿Es ALTO un contrapunto de HOMBRE BAJO? Descubramos primero qué sabemos de este personaje.

³⁵ Aznar Soler analizó esta contradicción en términos de violencia cuando estudió la relación entre el COMANDANTE y el alcalde del gueto, GOTTFRIED, en *Himmelweg*: «Que la relación entre Gottfried y el Comandante a veces parezca casi amistosa, o que los judíos forzados a interpretar la felicidad a ratos parezcan sentirla, eso es extraordinariamente violento, porque sabemos que debajo de esa amistad y de esa felicidad aparentes hay una amenaza de muerte» (2011: 270). Como la de BAJO, «la violencia del Comandante nazi no es contra el cuerpo, sino contra el alma. No es una violencia física sino mucho peor, es una violencia moral, psíquica, que implica la amenaza, el chantaje, la coacción, la humillación» (2017: 85).

2.3.3. HOMBRE ALTO

Animales nocturnos no ofrece mucha información sobre HOMBRE ALTO y MUJER ALTA. Son extranjeros en situación irregular en España, pero no sabemos cuántos años llevan viviendo en el país o de dónde son. Todo parece apuntar a que sus vidas han seguido una trayectoria itinerante. Hablan varios idiomas, pero no se sabe cuáles. ALTA es traductora y ALTO, además de ser escritor, le echa una mano en ocasiones. Además, dominan perfectamente el español, no tienen acento extranjero, no se distinguen por el físico —a excepción de su altura (que podría no ser física)—, ni se aporta ningún dato que nos haga pensar que lo son. Su vida pasada y su vida presente están separadas por un abismo.

La escena que más información aporta es la séptima. A través de la conversación que mantiene la pareja, el lector-espectador va descubriendo los detalles de su relación actual y de su vida pasada. En la escena anterior, BAJO ha llamado de noche a la puerta del apartamento de ALTA y ALTO con la excusa de una avería y a sabiendas de que ALTO ya se había ido a trabajar. ALTA le ha dejado entrar y BAJO ha ido invadiendo paulatinamente el espacio privado de la pareja. La escena adquiere tintes siniestros cuando se adentra en el dormitorio de la pareja y acaricia la cama: «Una colcha preciosa. El dibujo es muy bonito, muy alegre. ¿La ha bordado usted?» (2014d: 356). Ahora, horrorizada, ALTA acude al lugar de trabajo de ALTO para contarle lo que ha pasado. Para su sorpresa, ALTO no le da importancia (2014d: 358):

ALTO: Siempre tan aprensiva. No te preocupes más por ello. Mañana le doy las gracias y le digo que ya tenemos quién nos los arregle. Y no vuelvas a abrirle. No deberías haberle abierto. Podrías haberte hecho la dormida.

ALTA: ¿No debería haberle abierto? ¿Por qué? ¿No es tu amigo? Pasas mucho tiempo con él. Cada vez más tiempo.

ALTA lleva sospechando que algo ocurre entre ambos hombres desde hace tiempo; pero desconoce lo que está pasando. BAJO sabe perfectamente que ALTA no le mira con buenos ojos; lo comparte con ALTO en la escena del zoo: «Ayer volví a cruzarme con tu mujer. Por el modo en que me mira... No le gusto, pero ella no sabe por qué no le gusto. No se lo has dicho, ¿verdad?» (2014d: 348). Ante el silencio de ALTO, prosigue: «Pero entonces, ¿qué le has dicho? *Silencio* Así pues, tenemos un secreto. Tú y yo. Compartimos un secreto» (2014d: 348). La mentira crea un espacio de confianza entre ALTO y BAJO que le da ventaja

sobre MUJER ALTA. A pesar de lo buena que parece la relación entre la pareja de extranjeros, guardan un conflicto latente. ALTO oculta el chantaje a su mujer con la excusa de no hacerle daño; pero en realidad los motivos son más profundos. ¿Por qué no confía en ella? ¿Qué repercusiones puede tener decírselo? La mentira acaba destruyendo a una pareja que, quizás, ya estaba rota.

Ante la insistencia de su mujer, finalmente, ALTO acaba confesando: «Sabe que no tengo papeles» (2014d: 360). La respuesta de la mujer es inmediata: «Tenemos que irnos» (2014d: 360). Pero ALTO no está dispuesto a marcharse³⁶: «¿Por qué le das tanta importancia? No la merece. Hemos aguantado cosas peores. Tú lo has dicho muchas veces: nada nos derrotará, mientras salvemos nuestro espíritu» (2014d: 361). A lo largo de la escena, ALTA se da cuenta de que su marido está enredado en una relación de la que no sabe escapar y que, probablemente, se haya vuelto más fundamental y necesaria que la suya: «Ahora entiendo por qué su mujer tiene esa cara de vencida. Porque no puede competir. Ninguna pareja puede compararse a un esclavo. ¿Es eso lo que has elegido ser, su esclavo? Yo no voy a verlo. Contigo o sin ti, mañana cogeré un tren» (2014d: 361). La pausa que sigue es su despedida, una despedida bordada con silencio.

A raíz de la primera escena de la obra, ALTO se convierte en el esclavo de HOMBRE BAJO. Para entender la obra es necesario comprender cómo opera esta relación. En definitiva, como comentó Burel, «la relación amo-esclavo, que se establece al principio entre el BAJO y el ALTO, rige al fin y al cabo el conjunto de la obra» (2011: 33). Como se ha visto en el análisis de BAJO, la ley de extranjería le ofrece la oportunidad de aprovecharse de ALTO para conseguir algo. Esta relación de dominación lo sitúa como amo frente a ALTO, su esclavo. Toda reflexión sobre este binomio dialoga necesariamente con Hegel, quien dedicó un epígrafe de su *Fenomenología del espíritu* (1807) a la dialéctica del amo y el esclavo. Para el filósofo alemán, el amo es «la conciencia que es *para sí*, pero ya no solo el concepto de la misma, sino la conciencia que es para sí y que está mediada consigo misma a través de *otra*

³⁶ Hay un tema que Aznar Soler detectó en *Himmelweg*: la ausencia de una respuesta violenta contra el COMANDANTE por parte de los judíos del gueto. De acuerdo con Arendt, «la destrucción de los derechos del hombre, la muerte en el hombre de la persona jurídica, es un prerequisite para dominarle enteramente» (2006: 605). De esta forma, para Aznar Soler, «la protesta carece de sentido en esas circunstancias y ello explica la pasividad y la resignación con que actúan los internos» (2017: 90). Se trataría, no obstante, de «una pasividad no exenta de angustiada lucidez y de patética esperanza» (2017: 91). Estas reflexiones pueden aplicarse perfectamente al estudio de *Animales nocturnos*, donde HOMBRE ALTO pierde todo derecho por su condición de *simpapeles* y cae en las fauces de un chantaje que lo mantiene en una situación de absoluta dominación. En todo momento, mantiene una actitud pasiva que, como la de los judíos de Terezín, no está exenta de lucidez y esperanza. Esta lucidez es la que lo anima a buscar la manera de sobreponerse al chantaje; la patética esperanza es la que lo conduce a una situación sin salida en la que se descubrirá que un chantaje no anula a otro chantaje.

conciencia, a saber, a través de una conciencia tal que a su esencia le pertenezca el estar sintetizada con el *ser* autónomo o con la cosidad en general» (2010: 265).

Spooner explicó satisfactoriamente esta *mediación* de la conciencia del esclavo en su tesis doctoral (2013: 432). El amo es un *ser para-sí*. Esto quiere decir que todo/s lo/s demás es/son un medio para él. Incluso cuando precisamente se reconoce a sí mismo como hombre libre y autónomo a través del reconocimiento del otro, el esclavo, la de este no se le presenta como una conciencia verdadera. Esto conduce al amo a una situación aporética, puesto que jamás obtendrá una satisfacción completa del reconocimiento del esclavo, cuya conciencia no es libre. Es más, jamás será reconocido por una conciencia libre, ya que, en tal caso, el adversario lo retaría a un duelo a muerte en el que el resultado impediría el reconocimiento consciente. Como consecuencia, el señorío se funda sobre la dependencia.

De esta forma, la dialéctica del amo y el esclavo hunde sus raíces en una de las fuentes básicas para la compasión: la dependencia de los seres humanos y su vulnerabilidad. El hecho de que dependamos irremediamente de los demás pone en juego la posibilidad de unas dinámicas de dominación del hombre por el hombre y, a la vez, la posibilidad de reconocer en el prójimo nuestra propia debilidad y hacernos cargo de ella. En *Animales nocturnos*, la dependencia que lo empuja a aprovecharse de su vecino tiene su origen en la incapacidad de BAJO para trascender la cotidianidad con palabras. De esta forma, esta relación es asimétrica en ambas direcciones. Por un lado, HOMBRE BAJO tiene el poder sobre ALTO; pero, por otro, este último sobresale en lo que BAJO fracasa: la escritura. Esto le permite gozar de cierto poder. En estos términos, HOMBRE ALTO puede considerarse como una *posibilidad otra* de HOMBRE BAJO, en la que lo latente en este último, la técnica escritural, se hace visible; y viceversa: BAJO goza de la estabilidad de la que carece ALTO. Este es precisamente el descubrimiento de ALTO en el zoo: su escapatoria, como la de la joven Scherezade en *Las mil y una noches*, reside en el uso expresivo del lenguaje para enmarañar la voluntad de su amo (2014d: 361):

ALTO: Él no me dejará ir. Lo tiene todo previsto. Ni siquiera matarlo sería una salida. La salida será otra. Confía en mí, sé lo que estoy haciendo. Recuerda a Sherezade. Cada vez que estoy con él, pienso en Sherezade. Se trata de salvar la cabeza cada día. Si algún día dejo de interesarle, ese día de verdad estaremos en peligro. Pero si me convierto en imprescindible, si consigo que me necesite, entonces estaremos seguros. Quizá tengamos algo más que seguridad. Solo es un pobre idiota. Se corre cuando le cuento un cuento. Dame un poco de tiempo y lo verás comer en mi mano.

El esclavo aspira a suplantarse el lugar del amo, que acabaría entonces jurando vasallaje. Como le confiesa a su mujer, la estrategia de ALTO consiste en hacerse imprescindible para, finalmente, con paciencia, tenerlo *comiendo de la mano*. «Dame tiempo. Él está cambiando, le estoy haciendo cambiar» (2014d: 361). En sentido, HOMBRE ALTO no es muy distinto del BULGÁKOV de *Cartas de amor a Stalin*. Ambos confían en que el lenguaje —en particular, la destreza formal de la que son capaces— puede doblegar al enemigo y, a través de la palabra, alcanzar la libertad. La escritura perfecta es la que conseguiría hacer entrar en razón a STALIN, en un caso, y a HOMBRE BAJO, en otro. El resultado es muy parecido en ambos casos: su esperanza los mantiene vivos hasta que, finalmente, abandonados, acaban siendo engullidos por el enemigo³⁷. ¿Hasta qué punto son víctimas o responsables de caer en la trampa?

A priori, parecería poco pertinente abordar el estudio de *Animales nocturnos* acudiendo a Auschwitz. Sin embargo, hay motivos suficientes en la obra para hacerlo. No solo es la memoria del pasado histórico de Europa una constante en el pensamiento de Mayorga, sino que se filtra enérgicamente en su escritura dramática. Tras las palabras de HOMBRE BAJO resuenan las de Ana Frank, que llegó al *Lager* en tren a principios de septiembre de 1944. Los trenes plagan las obras del dramaturgo español; son los trenes que construye BAJO, los que no dejan dormir a BAJA y a los que, con esperanza, entrega su destino ALTA. La esperanza fue precisamente uno de los componentes más importantes del comportamiento de los judíos europeos en los campos de concentración, como explica Primo Levi en su *Trilogía de Auschwitz*³⁸. Aquellos que la perdían se convertían en *Muselmänner* y eran devorados por el *Lager*. La esperanza era no solo el motor para la supervivencia, sino una suerte de amnésico que difería la conciencia de un peligro inminente de muerte. Le acompañaban la dignidad de la víctima y —en el caso de algunos supervivientes como Hermann Langbein, Primo Levi, Viktor Frankl, Imre Kertész o Elie Wiesel— el propósito de dar un testimonio que invocara, en la medida de lo posible, un intento posterior, si no ya

³⁷ La relación de estos dos personajes con el poder obedece al mismo patrón que Mayorga detecta entre GOTTFRIED y el COMANDANTE en *Himmelweg*. Para el dramaturgo, «hay momentos en que Gottfried se deja ganar por una ilusión de amistad, momentos en que quiere pensar (y muchos podemos reconocer ese tipo de sentimientos sin necesidad de acudir al síndrome de Estocolmo) que el Comandante, poco a poco, está empezando a entenderlo y a verlo como un ser humano, y que quizá esa incipiente amistad conduzca a su salvación y a la de su gente» (Egger 2017: 41).

³⁸ Además de Primo Levi, otros supervivientes hablaron de la esperanza en el *Lager*, como por ejemplo Borowski: «nunca fue la esperanza más grande» (2004: 46). Aunque pueda parecer extraño, la clave para entender este sentimiento la proporcionó Reyes Mate: «era la forma de no interpretar la situación como una fatalidad o un *factum* que se imponía con la necesidad de las leyes naturales» (Mate-Rupérez 2006: 24).

de justicia, de impedir moralmente la repetición de tamaño genocidio. Estos ingredientes proporcionaban la *fuerza de espíritu* a la que se invoca MUJER ALTA ante su marido.

Sin embargo, el mecanismo crematorio hizo saltar todo por los aires. La acumulación de víctimas en campos de exterminio como Auschwitz hizo necesaria la formación de grupos especializados que se deshicieran de los cuerpos. Este trabajo fue asignado mayoritariamente a los prisioneros judíos, que eran asesinados periódicamente para que la solución final se mantuviera en secreto. Para Primo Levi, los *Sonderkommandos* —nombre que recibieron estas unidades de trabajo especializadas— constituyeron la mayor aberración nazi: desprovieron a las víctimas de su propia condición, arrojándoles a una zona intermedia de responsabilidad compartida con los verdugos. Este territorio moral es la *zona gris*. ¿Qué dignidad quedaba a unos cuerpos que cooperaban para deshacerse de otros cuerpos? ¿Qué justicia quedaba para unas víctimas convertidas en verdugos? Para Levi, esta fue la mayor maldad de Auschwitz. La esperanza del preso se trocó en la culpa del superviviente. A la hora de juzgar a HOMBRE ALTO tenemos que tener esto en cuenta.

ALTO: ¿Por qué le das tanta importancia? No la merece. Hemos aguantado cosas peores. Tú lo has dicho muchas veces: nada nos derrotará, mientras salvemos nuestro espíritu.

ALTA: ¿Y la dignidad?

ALTO: Solo es un juego desagradable. Uno más (2014d: 361).

Poco a poco, ALTO ha ido perdiendo el sentido de la dignidad que le reclama ALTA. El chantaje lo ha arrastrado a un territorio fronterizo en el que es difícil juzgarlo. ¿Hasta qué punto su falta de resistencia activa al chantaje lo convierte en cómplice³⁹? Es necesario adentrarse en este terreno farragoso si se quiere impedir que lo que sucedió ayer ocurra mañana.

Martín Lago propuso estudiar en términos de necesidad y seducción el comportamiento de HOMBRE ALTO, sus circunstancias y su posible responsabilidad. La necesidad obliga a un individuo a realizar acciones que, en otras circunstancias, no ejecutaría. Es el caso de los prisioneros de los campos de exterminio del Tercer Reich. La ración de comida era insuficiente para la supervivencia. Si querían vivir, debían ingeniárselas para

³⁹ Arendt afirmó que «la destrucción de los derechos del hombre, la muerte en el hombre de la persona jurídica, es un prerequisite para dominarle enteramente» (2006: 605). A partir de esta premisa, Aznar Soler consideró que la protesta de las víctimas carece de sentido en estas circunstancias y que esto explica su pasividad y resignación. Se trataría de una pasividad no exenta de angustiada lucidez y de patética esperanza (2017: 90-91). Las reflexiones de Aznar Soler son válidas para indagar en la complicidad de ALTO con su verdugo y en su *patética esperanza* de poder escapar al chantaje subvirtiendo la jerarquía de poder.

conseguir una ración extra de comida. Esta vía les llevaba a engañar, robar e, incluso, colaborar con el régimen para asegurarse temporalmente la existencia. ¿Son realmente culpables de sus delitos? La respuesta es mucho menos sencilla cuando se entra en la zona gris. Para Levi, la responsabilidad será mayor cuanto mayor sea, a su vez, el espacio de elección. Surge así de forma orgánica la pregunta de la necesidad y la seducción, que ya está presente en la *Trilogía de Auschwitz*⁴⁰ y que desarrolló posteriormente Martín Lago. ¿Qué sucede en términos morales cuando pesa más la seducción que la necesidad?

El chantaje no deja mucho margen para la acción. La única alternativa viable es escapar. Esta estrategia es la que ha seguido hasta este momento la pareja ALTA-ALTO y la que parece que no quiere seguir ALTO esta vez (2014d: 360):

ALTO: ¿Vamos a dejar que nos eche? Ahora que por fin...

ALTA: ¿Por fin qué? Una casa miserable y un trabajo de mierda. No huele a tabaco. Huele a pis de viejo.

ALTO: Tiene su lado bueno. Hay noches buenas. Puedo escribir. Puedo pensar.

ALTA: Allí te hubieras avergonzado de...

ALTO: La vida que tuvimos allí es otra vida. Olvídala.

El Estado no les brinda opciones legales para enfrentarse a *los de aquí*. En su trabajo, ALTO ni siquiera se atreve a decir a su compañero del turno de día que no está permitido fumar simplemente porque es *de aquí*. Esta exposición a la violencia justifica la necesidad; pero el diálogo anterior muestra que hay algo en su vida actual que ALTO no quiere dejar atrás. Ese *algo* puede buscarse en la escritura. En la escena del zoo, ALTO descubre no solo que puede emplear su poder simbólico —que se traduce en términos de poder de realidad— sobre BAJO para dar la vuelta a las tornas, sino que puede realizarse como persona. Su trabajo en la residencia de ancianos le vale la pena porque le permite dar forma simbólica a sus pensamientos; es su manera de solapar este mundo con otro menos hostil. BAJO y él se refugian conjuntamente en la ficción para escapar de las redes de una realidad que les es adversa y dolorosa. Este terreno ya no es el de la necesidad, sino el de la seducción. En esta geografía confusa es donde se ejerce la tensión de la responsabilidad. ALTO se siente seducido por la idea de realizarse como escritor ante una audiencia que le admira. Sin embargo, ante esta perspectiva se erige el imperio de la opción. ALTO sucumbe al poder y cruza el umbral.

⁴⁰ La *Trilogía de Auschwitz* está compuesta de tres libros autónomos que giran en torno a las experiencias de Primo Levi durante la Segunda Guerra Mundial: *Si esto es un hombre* (1947), *La tregua* (1963) y *Los hundidos y los salvados* (1986), a la que ya he hecho referencia con anterioridad.



*Imagen 7: Magda Puyo (11:11)
HOMBRE ALTO (derecha) accede al brindis que le propone BAJO (izquierda)*

A medida que avanza la fábula, el lector-espectador va descubriendo aspectos de HOMBRE ALTO que desconocía. No es una pobre víctima sometida sin capacidad de acción. Así como BAJO va descubriendo sus luces, ALTO revela sus sombras. Los momentos que mejor lo demuestran son aquellos en los que se abre una posibilidad para cuidar del otro o de someterlo (2014d: 359):

Se oyen gritos de un anciano: “¡Nooo! ¡Nooooo!... El HOMBRE ALTO no parece escucharlos. Sirve el café.

[...]

Luz en el diecisiete del panel. El hombre aprieta un botón y habla por un micrófono.

¿Qué te pasa?

VOZ DE ANCIANO: No me ha dado tiempo.

ALTO: (Parodiando al anciano) “No me ha dado tiempo”.

Como su vecino, ALTO desaprovecha la oportunidad de cuidar del prójimo. Esta inclinación se hace más patente en la antepenúltima escena, cuando aborda a MUJER BAJA en el parque. La escena es simultáneamente un reflejo especular del encuentro entre BAJO y ALTA en su casa (2014d: 362-363):

ALTO: ¿Le importa?

Señala al banco. Ella no responde. El HOMBRE ALTO se sienta a su lado. La mujer apaga el pitillo.

[...]

ALTO: [BAJO] No soporta ver nada estropeado. Le gustaría que el mundo fuese perfecto. Por eso es tan fácil decepcionarlo. Es difícil estar a la altura de lo que él espera. Todo le parece importante, hasta el más pequeño detalle. No le gustaría verla a usted fumando. No se preocupe, no voy a decírselo a él, no voy a romperle el secreto.

BAJA: No le gusta el olor que deja el tabaco. Pero fuera de casa, no le importa. No creo que le importe.

ALTO: Siempre la veo con un pitillo en la mano, rodeada de palomas. Atravieso el parque para ir al quiosco. Unos días a una hora, otros días a otra. Y usted siempre está aquí, siempre en este banco.

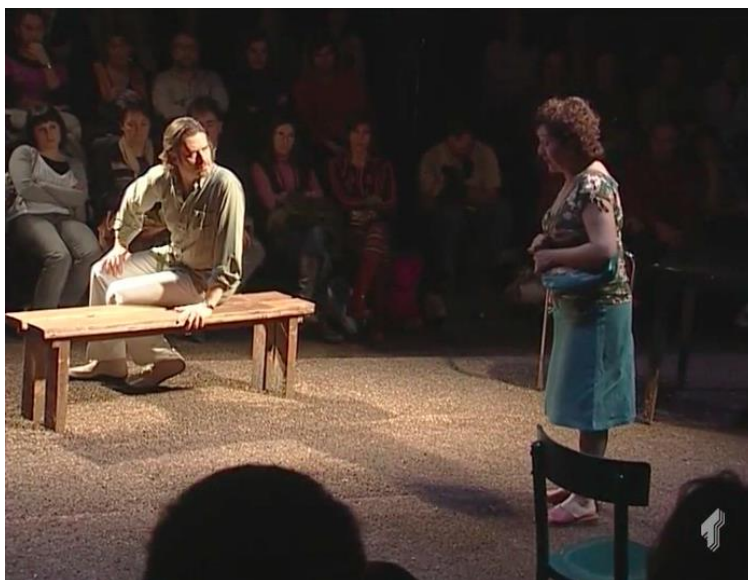
[...]

ALTO: [...] Usted sabe cuál es mi trabajo.

BAJA: No.

ALTO: ¿No le ha hablado su marido de mí?

Silencio. La mujer se levanta para irse.



*Imagen 8: Magda Puyo (1:07:48)
HOMBRE ALTO invade el banco —espacio vital de BAJA— y la mira desafiante*

Horrorizada, BAJA tiene la misma reacción que ALTA: ir a buscar a su marido al trabajo. Las tácticas de manipulación que despliega HOMBRE ALTO son calcadas de las que emplea BAJO a lo largo de la obra. Así pues, nos vemos obligados a preguntar: ¿quién es víctima y quién verdugo?, ¿quién es el buen vecino?

2.3.4. MUJER BAJA

MUJER BAJA es un personaje que está completamente dominado por HOMBRE BAJO. El perfeccionismo de su marido ahoga toda posibilidad de realización para BAJA: todo lo hace mal. Pierde los destornilladores, no trabaja, solo compra el pan porque BAJO se ocupa de todo lo demás, se echa la culpa de los fracasos de su marido... Merece la pena darle la palabra al personaje (2014d: 363):

BAJA: Está distraído. Se le pasó el cumpleaños de su hermano, nunca se le pasa una fecha. No duerme como antes. Debe tener un problema y no quiere preocuparme. En el trabajo. La gente no le reconoce lo que vale. O lo mismo el problema está en mí. Habré hecho algo mal. Soy un poco metepatas. Antes salíamos con otras parejas, pero yo siempre acababa metiendo la pata. Le doy muchas preocupaciones. A lo mejor si volviese a trabajar... Me dijeron que podía volver cuando quisiera. Yo me esfuerzo en hacer las cosas como él quiere. Hoy no he visto la tele. Me regaló una novela, pero me entra sueño. Es que tengo el sueño cambiado. Las pastillas me dan dolor de cabeza, no sé qué efecto me hacen. ¿Vio el programa cuando aquel hombre que no sabía si dormía o no? Solo me faltan veinte páginas.

El discurso de MUJER BAJA es entrecortado, casi errático, plagado de frases cortas. Como observa BAJO en la escena del zoo en referencia a uno de los animales nocturnos: «Va de un lado a otro, no para de moverse, pero no sabe dónde va. Es como mi mujer» (2014d: 349). Su bloqueo se refleja en el modo en que hace uso del lenguaje.

De nuevo, nos encontramos con un personaje que se encuentra profundamente solo y vulnerable. La única persona que podría ayudarla es, en realidad, la causante de muchos de sus problemas. Su perfil corresponde al de una mujer dominada por su pareja que ha perdido la confianza en sí misma. Sin empleo, encerrada en casa, sin contacto con nadie, BAJA ha perdido el sueño. Todas las noches, busca consuelo en un consultorio televisivo que afirma curar el insomnio. La VOZ DEL DOCTOR⁴¹ es su única esperanza; pero su único confidente valora más el beneficio económico que el sufrimiento de los demás: «Es que he estado pensando... Yo es que necesitaría un poco más de tiempo para explicarle... Si lo entiendo,

⁴¹ El personaje se llama VOZ DEL DOCTOR, lo cual parece indicar que lo único presente en escena durante la obra es su voz. Con esta conclusión coincide la apuesta del montaje de la compañía El Aedo. Por su parte, la puesta en escena de Magda Puyo aboga por incorporar de este personaje la mitad inferior del rostro. Podría argumentarse que esta decisión contraviene el hecho de que uno de los rasgos del doctor es que cada día emite ataviado con un sombrero distinto. Este dato es esencial desde el nivel poético puesto que permite trazar un puente entre este personaje-voz y otro que tampoco adquiere forma física: el hombre del sombrero que ALTA imagina como salida a su situación.

que el resto de la gente también tiene derecho. Y hay casos más interesantes... Gracias por sus palabras, doctor... Buenas noches, doctor» (2014d: 354).



Imagen 9: Magda Puyo (45:42)
BAJA observa la mitad inferior de la cara del DOCTOR en televisión

Sin embargo, el problema de BAJA no es que no sepa dónde quiere ir... lo que no sabe es cómo. Añora volver a un pasado en el que su relación con BAJO era plena. Recuerda con ternura esos momentos y quiere regresar a ellos. Este anhelo se materializa en un deseo concreto: bailar. No se atreve a decírselo a su marido, probablemente porque piensa que la idea le resultará ridícula. Como la de la pareja ALTA-ALTO, ahora su vida dista mucho de ser lo que un día fue. La tercera escena retrata su relación actual (2014d: 343):

BAJO: ¿Toda la tarde viendo la tele?

BAJA: Un poco. Casi nada. Estaba pendiente del fuego.

BAJO: No sé cómo la aguantas. Cada día es peor. Solo ponen mierda. La novela que te regalé, ¿la has leído?

BAJA: Sí. Todavía no. Voy por la mitad. Me acordé de ese guiso. ¿Te acuerdas de aquel pueblecito, la primera vez que salimos de vacaciones? Aquel restorán que descubriste. ¿Cómo se llamaba aquel pueblo?

BAJO: No recuerdo.

Saca la caja de herramientas.

BAJA: ¿Caliento la carne?

BAJO: Cena tú. Yo estoy desganado.

La falta de comunicación es significativa. Mientras que BAJO arregla una lámpara, cada uno de los personajes emite unas palabras que no llegan a encontrar un destinatario. Sus intervenciones se cruzan y remiten a algo peor que el silencio: la palabra vacía (2014: 345):

BAJA: Toda la tarde intentando acordarme. Aquel pueblecito, que había una orquesta en la plaza.

BAJO: Uff, cómo está esto.

BAJA: Que fuimos varias noches a bailar.

BAJO: Está peor de lo que pensaba.

BAJA: Tú preguntaste cómo se hacía y el dueño te lo apuntó en una servilleta. Y luego, al volver de vacaciones, lo intentaste, y te salió perfecto. Lo tomábamos todos los domingos.

BAJO: Es un guiso muy fácil. No tiene ningún misterio.



*Imagen 10: El Aedo (31:15)
El reducido espacio enfatiza la incomunicación que se observa en la mirada de BAJA*

BAJA busca reconquistar ese recuerdo: un pueblecito, una noche de verano y un baile; pero está sola en esta búsqueda. Llegado el momento, en la escena octava, HOMBRE ALTO aborda a BAJA en el parque y pone en marcha un mecanismo de manipulación que recuerda al de HOMBRE BAJO. Aprovecha la vulnerabilidad de BAJA para intentar ejercer un poder que comienza por la invasión de la privacidad. Primero se sienta con ella en el banco y, a continuación, insinúa que a su marido no le gustaría saber que ella fuma. Acto seguido le asegura que puede confiar en él; es capaz de guardar un secreto. Desde este lugar se presenta como defensor del programa nocturno contra el insomnio frente a las burlas de HOMBRE BAJO para lanzar uno de sus mayores ataques: «Su marido se burla de él, pero yo creo que ese hombre sabe de lo que habla. Sus explicaciones pueden parecer extravagantes, pero qué

importa si ayudan a alguien a sentirse mejor. [...] Y las preguntas que hace a los enfermos no son ninguna tontería. “¿Pasa mucho tiempo sola?”; “¿Por qué no tienen hijos?”; “¿Cuánto hace que su marido no la toca?”» (2014d: 363). Es evidente que HOMBRE ALTO quiere que BAJO y que, además, este conocimiento es asimétrico. De hecho, hoy es el cumpleaños de BAJO y quiere celebrarlo de noche *con él*: «Anoche me llamó al trabajo. Me dijo que hoy no contase con ir a trabajar. Él, que es tan responsable. Pero hoy es su cumpleaños y quiere una noche especial» (2014d: 364).

El alcance de la conversación es muy profundo para BAJA. ¿Cómo reacciona a la provocación de su vecino? En la siguiente escena llega en coche al trabajo de HOMBRE BAJO para felicitarle. Sabe a la perfección que a su marido le disgusta que esté ahí y, sin embargo, no claudica. Ha descubierto la naturaleza de la relación entre ambos hombres y no piensa echarse atrás: «Estaban diciendo cosas terribles [en televisión] sobre los extranjeros. Me entró una desazón tremenda. He pensado que deberíamos hacer algo» (2014d: 365). BAJA siente que debe «mostrarles nuestro afecto. Mostrar afecto a los que tengamos cerca» (2014d: 365). ¿Quién mejor que la pareja ALTA-ALTO? La respuesta de BAJO recuerda a la de su vecino en el Yakarta: «No entiendo qué quieres decir. ¿Estás diciendo que es...? Ah, ya, porque trabaja de noche. Ese hombre es tan extranjero como yo» (2014d: 365). Pero ella no cae en el ardid y lo amenaza: «¿Sabes que por esa ley yo podría coger este teléfono y meterlo en un buen lío? Podría hacer que lo echasen. Podría inventarme algo, que se ha metido conmigo, cualquier cosa. [...] Por eso he pensado... Te vas a reír» (2014d: 365). La respuesta llega a golpe de cigarro: «He pensado que lo invitemos a tu cumpleaños» (2014d: 365).

El terrible fallo de la dominación es que nada impide que te conviertas en esclavo de otro amo. La dialéctica del amo y el esclavo de Hegel planteaba que el reconocimiento por parte del otro era imposible, ya que conduciría a un duelo a muerte. Estamos presenciando este duelo. Sin embargo, BAJO encuentra la solución: muestra a su mujer un documento de texto que guarda en su ordenador BAJO el título «Lista de cosas que deseo hacer y que no puedo hacer con ella». BAJO supone que BAJA podría escribir la suya propia, conocer a alguien que le permita cumplir sus deseos, recuperar «todos los bailes que te has perdido» (2014d: 366). El pacto se sella con unas palabras que BAJA ansiaba escuchar: «Te he tenido un poco olvidada últimamente, ¿verdad? He sido egoísta. ¿Pensabas que iba a dejar de cuidarte? Yo no quiero dejar de cuidarte, tonta. Yo seguiré cuidándote, si tú me dejas» (2014d: 366).

Estas palabras dan paso a la escena final de *Animales nocturnos*. MUJER BAJA ha logrado superar el insomnio y, mientras BAJO y ALTO cenan a solas en el apartamento, llama

al doctor desde el parque: «Me he curado yo sola... Usted no puede curar a nadie» (2014d: 367). ¿Cómo lo ha conseguido? La respuesta nace en la escena anterior, pero se materializa cuando BAJO se retira del salón. Antes de que ALTO abandone el domicilio, BAJA lo detiene: «Quiero bailar» (2014d: 369). Este deseo inaugura el nuevo chantaje que cierra la obra. Como su marido, está dispuesta a seguir este camino para alcanzar la felicidad. ¿Qué anima a MUJER BAJA a aprovecharse de su vecino? ¿A qué se debe este giro final?



Imagen 11: Magda Puyo (1:26:57)
MUJER BAJA extiende los brazos para que ALTO baile con ella

Como se intuía en la conversación que mantiene con su marido en la oficina, la salida a la frustración en la que ambos viven pasa por utilizar a un tercero como medio. La solución no es exclusiva de *Animales nocturnos*. HARRIET, la tortuga humana de Darwin, acaba durmiendo entre BETI y su esposo. Más allá de sugerir un triángulo amoroso o una (homo)sexualidad encubierta, el desenlace de ambas obras apunta al centro de algo más profundo. BAJA no disfruta con el chantaje *per se*; lo que anhela es formar parte de la vida de su marido, de la historia que quiere contar. Para ello, debe ganarse el visto bueno de su marido; ser lo que él quiere que sea: una mujer fuerte. La oportunidad que se le presenta es servirse de un tercero. La deriva moral de HOMBRE BAJO, referente para BAJA, no solo posibilita sino que catapulta este desenlace. Mayorga avisa aquí de que, cuando las instituciones dejan de proteger los principios básicos de igualdad entre los ciudadanos, se genera un campo de asimetrías que resultan en violencias. Al final de la obra, BAJA comparte con su marido algo mucho más importante para ella que un recuerdo. Por primera vez,

participan en algo juntos; son cómplices de un chantaje. Su complicidad, además, está sujeta a una lectura adicional. Puesto que, de acuerdo con Hegel, el esclavo cede el cuerpo al amo para que este se realice, bailar con ALTO implica, por tanto, bailar con BAJO y recuperar, por fin, todos los momentos perdidos.

2.3.5. MUJER ALTA

Además de por sus acciones, la íntima relación entre los personajes de la obra se confiesa a través de su onomástica. No puede eludirse el hecho de que el nombre de los personajes principales carece de sentido autónomo. Recurriendo al vocabulario de la semántica, MUJER ALTA, además de un significado, tiene un *valor*, es decir, un lugar relativo en un sistema. En otras palabras, está caracterizado por un sustantivo y un adjetivo que remiten a su relación con los demás personajes, sin los cuales no tiene razón de ser: es *mujer* en contraposición a HOMBRE BAJO u HOMBRE ALTO, y *alta* si se la compara con HOMBRE BAJO o MUJER BAJA. Además de la evidente comparación física, la estatura de los personajes puede equivaler a una altura, si no moral, al menos intelectual. En este sentido, HOMBRE ALTO y MUJER ALTA son personas más cultas que BAJO y BAJA; hablan varios idiomas, les gusta la literatura, han vivido en diversos países... ALTA es consciente del poder que le otorga la ventaja cultural frente a sus vecinos. Al igual que su marido, recurre a él para protegerse de HOMBRE BAJO cuando se siente amenazada. Ahora bien, mientras que ALTO persigue dominar a BAJO tejiendo una red de dependencia basada en la admiración unidireccional, esto es, mientras que fomenta la admiración de su vecino evitando que se sienta mal; ALTA lo ataca frontalmente recordándole los límites de sus capacidades (2014d: 3656-357):

ALTA: Es cierto, él se merece algo mejor. Pero, como dijo Virgilio, un hombre grande hace grande el lugar más pequeño. ¿Ha leído usted a Virgilio?. (Él niega. Ella señala un libro de la biblioteca). Es una casa pequeña, pero mire la biblioteca: ahí están los mejores libros del mundo. Es lo primero que metemos en la maleta: nuestros libros. Y si solo pudiéramos llevar una maleta, la llenaríamos de libros. Y aunque nos robasen esa maleta... Lo importante está aquí (*Se toca la frente*) y aquí (*Se lleva la mano al corazón*). Usted ya va conociendo a mi marido, hay algo que nadie podrá quitarle nunca. Podemos ponernos el sombrero de otro, pero no su sensibilidad. Algún día tendremos una casa más grande. Mientras tanto, tenemos todo lo que necesitamos.

El parlamento anterior muestra que ALTA sabe usar sus armas para hacer daño. Como los demás personajes de la obra, es una atenta cazadora que sabe dónde morder. Su actitud

es terriblemente parecida a la del COMANDANTE nazi del gueto de Terezín en *Himmelweg*: «¿Ha leído usted a Pascal? (*Gottfried niega. El Comandante busca un libro en su biblioteca, lo abre, busca un pasaje. Lee.*) Pensamiento doscientos cincuenta y dos: “Somos autómatas tanto como espíritus”. Más adelante dice: “Es preciso convencer a nuestras dos partes: al espíritu, por medio de razones; al autómata, por medio de la costumbre”» (2014e: 318). La calidad de sus bibliotecas privadas, lejos de protegerlos de una conducta destructiva, les sirve como medio para humillar a sus prójimos. Los argumentos racionales no les sirven para escapar a un mundo en el que la violencia está automatizada. En definitiva, cultura y barbarie van de consuno⁴². Esta es una de las reflexiones a las que somete al lector-espectador el personaje de MUJER ALTA. Su amor por la literatura, un espacio en el que se fomenta la vivencia a través de las experiencias ajenas —aunque sean de ficción—, no es óbice para que forme parte de las dinámicas de la violencia. Además de la humillación —¿justificada?— a la que somete a HOMBRE BAJO en su apartamento precisamente a partir de la cultura, MUJER ALTA ejerce la severidad con sus vecinos a través de la mirada. Por otro lado, la violencia de la que puede ser capaz la cultura asoma en el diario que escribe ALTO para su vecino. Peral Vega llamó al lenguaje que puebla las hojas de este diario *lenguaje violentado*: «Un lenguaje, en efecto, que ha perdido su relación íntima y original con la realidad misma y se ha convertido en un medio de adornarla, evitarla y falsearla» (2017: 114). En ambos casos, la cultura participa de la barbarie y corrobora la afirmación de Benjamin: «No hay un solo documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie» (Mate Rupérez 2006:130).



Imagen 12: *El Aedo* (18:21)
El apartamento de MUJER ALTA está dominado por una estantería de libros

⁴² Como señaló Molanes Rial, «El juego onomástico es rasgo característico del teatro de Mayorga que, en este contexto, parece subrayar la idea de la contraposición entre cultura y barbarie, de matriz benjaminiana, tan recurrente en sus textos» (2017: 171).

En el ámbito de *Animales nocturnos*, la reacción de MUJER ALTA no la distingue de los demás personajes de la obra. Son seres dañados, amenazados, en guardia. La huida del maniqueísmo de Mayorga se traduce aquí en una mezcolanza de atributos que, manteniéndonos al margen de las acciones, imbrica a la onomástica con otros aspectos de la diégesis. Así, la pareja BAJA-BAJO contraviene las expectativas del lector-espectador: no viven en el piso inferior, sino que ocupan la posición superior; su casa es más grande que la de la pareja de extranjeros; su situación económica es más holgada... A diferencia de BAJO y BAJA, la relación entre MUJER ALTA y HOMBRE ALTO parece tener mucha más proyección de futuro. Han pasado por un calvario y, a pesar de todo —y puede que precisamente por eso—, siguen juntos. Todo indica que su relación ha salido fortalecida de los obstáculos a los que se han visto expuestos. Sin embargo, la pareja se disolverá a raíz de las posturas antagónicas que asumen frente al chantaje: ALTO confía en poder cambiar la situación; ALTA ha asumido que su posición es de una vulnerabilidad extrema y que la ley no los ampara. Sabe que lo mejor es marcharse. Al chantaje, contrapone la dignidad y *el espíritu*. Si las circunstancias le impiden conservar su dignidad, prefiere marcharse. Hay algo más importante para ella: preservar su norte moral, a poder ser con su marido; sin embargo, forzada a elegir entre su relación y su honor, se decantará por el segundo. No obstante, a lo largo de la obra es explícita su confianza en su pareja. Nada hace pensar que tenga que verse obligada a decidir: «tenemos todo lo que necesitamos. Cuando dos personas atraviesan dificultades y nada consigue separarlas, cualquier lugar es bueno. Cualquier lugar es bueno, con tal de seguir juntos» (2014d: 357). Esta es la razón por la que no le importa llevar una vida itinerante con su pareja. En este sentido, su ruego guarda los ecos de BULGÁKOVA en *Cartas de amor a Stalin*. Ambas se enfrentan a unos maridos que han perdido el sentido de realidad a través de una relación con el poder. El desenlace es el mismo: abandonan a sus parejas y emprenden un viaje en tren.

Animales nocturnos enseña que las cosas no son realmente lo que parecen. Desde la primera escena que comparten juntos, surgen los celos. ALTO había quedado con MUJER ALTA en el Yakarta y, cuando ella llega, observa la escena del chantaje desde fuera. Ve a su marido brindando con otro hombre y prefiere no interrumpir. Más adelante, cuando su marido confiesa la naturaleza de su relación con HOMBRE BAJO, se arrepiente de haberle dejado solo: «Entonces, era eso. Yo no entendía lo que estaba pasando. (*Lo abraza*). Tenía que haber entrado en el bar. Sentí que algo malo estaba sucediendo, pero no me atreví, te dejé solo. Tienes que haberlo pasado muy mal. ¿Por qué no me lo dijiste?» (2014d: 360). MUJER ALTA se suma al catálogo de personajes que, al intuir que algo malo está pasando, no logran dar un

paso al frente y evitar la situación. Como hará al final de la obra, se aleja de la escena para protegerse a sí misma. El resultado es un sentimiento de culpa que se enfrenta al de supervivencia. ¿Se puede responsabilizar a MUJER ALTA de haberle dejado solo ante el peligro? ¿Se habría llegado realmente a un desenlace distinto?

Hay lecturas que atribuyen una relación materno-filial a la pareja ALTA-ALTO: «la relación de amor, que inicialmente parecía estar basada en la igualdad moral e intelectual, empieza a trocarse más bien en una relación de cuidado materno-filial» (Martín Lago 2017: 158). Desde esta perspectiva, ALTA se esforzaría por proteger a su pareja, prepararle la cena, trabajar largas horas para ganarse una vida económicamente más holgada... Sea como fuere, lo cierto es que han pasado del amor al cariño. En palabras de MUJER ALTA: «Hemos cuidado el uno del otro, pero eso ¿era amor? Quizá hayamos confundido el amor con otras cosas: solidaridad, compasión...» (2014d: 361). Cuando ALTO le pregunta en la segunda escena si volvió directamente a casa para entregarse a la lectura de *Arizona Kid* tras verle conversar con BAJO a través del cristal, ALTA inventa una historia en la que, paseando sin rumbo, descubre que los hombres la miran. En particular, hay uno que muestra un especial interés por ella: el misterioso hombre del sombrero. Desde el momento en que ALTO decide ocultar el chantaje a su mujer y esta se afana en imaginar una relación con otro hombre, es posible que tan siquiera les quede cuidarse mutuamente.

ALTA va alimentando su fantasía poco a poco hasta que acaba constituyendo la salida que encuentra a su circunstancia actual. En la última escena, de camino a la estación, se detiene ante la figura de MUJER BAJA en el parque: «¿Sabe qué hora es? ¿No tiene frío? Debería irse a su casa. *Silencio*. Al menos, muévase un poco. Se va a quedar helada. *Silencio*. [...] Lo siento, no puedo quedarme con usted. Tengo una cita. En la estación. Voy a coger un tren» (2014d: 367). A pesar de que su opinión de MUJER BAJA no es muy buena, nada le impide sentir compasión por su vecina. Es consciente de los problemas que tiene con su marido y, como ella, confía en una figura masculina desconocida de la que lo único llamativo es un sombrero. Este ser misterioso, a medio camino entre la realidad, la ficción y la metateatralidad, representa el anhelo de estas mujeres de escapar. La necesidad de supervivencia las congrega esta noche en el parque. Es el momento de tomar una decisión. ALTA invita a MUJER BAJA a huir con ella: «¿Por qué no viene conmigo? A él no le molestará. Es muy alegre. Venga con nosotros. Siempre que no le importe no saber adónde va ese tren» (2014d: 368); pero BAJA ha tomado una decisión: ya ha encontrado la forma de quedarse y ser feliz. Si ya se ha hablado en epígrafes anteriores del precio que pagan los que se quedan,

es natural preguntarse ahora qué precio pagan los que se marchan. ¿Qué implica coger un tren a ninguna parte? ¿Adónde llevan los trenes de Europa?

2.4. Un universo sin salida

Animales nocturnos llega a su fin con un conflicto irresuelto. HOMBRE ALTO, lejos de lograr sobreponerse al chantaje de su vecino, ha caído en las redes de MUJER BAJA, un personaje que parecía inofensivo a lo largo de la obra. Por otro lado, MUJER ALTA ha decidido huir para emprender una nueva vida cargada de esperanza; sin embargo, nada apunta a que lo que la espera sea necesariamente distinto a lo que le ha tocado vivir aquí. Los personajes exhiben conductas que, más que plantear posibles soluciones a los conflictos, los acrecientan. Lejos de mitigarse la culpa, se reparte entre todos los personajes.

El aspecto circular de la obra, en la que no solo no hay justicia posible sino que no hay condena alguna —ni a favor ni en contra—, remite a un universo sin salida que deja al lector-espectador en una situación anticatártica. ¿Cómo es posible que HOMBRE ALTO y MUJER ALTA no hayan podido escapar a la amenaza? ¿Por qué no se ha evitado? ¿Cuánto más va a durar el chantaje? Pareciera que el juicio final, que a modo del *deus ex machina* de la tragedia clásica o los dramas barrocos debiera poner todo en su sitio, no llega. Como en el universo literario kafkiano, el conflicto al que se enfrentan los personajes apela a una conciencia externa que, pudiendo poner fin a la desdicha, nunca se manifiesta. Así, por ejemplo, en *La metamorfosis* (1915), Gregorio queda a expensas de una familia que no cuida de él y acaba muriendo de hambre en un rincón de su habitación. De inanición también fallece el protagonista de *Un artista del hambre* (1924) en el interior de una jaula expuesta a un público que no le devuelve la mirada. Estas obras, junto a *El proceso*, mantienen la salvación en un estado latente.

Este fenómeno, que conduce a una espera continua a que sobrevenga la salvación, es capital para el pensamiento judaico. Lo encontramos en Kafka y también en Walter Benjamin, que dedica muchas páginas de sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940) a desarrollar el concepto de *redención*. De acuerdo con Mate-Rupérez, la redención benjaminiana se invoca cuando ante una situación desesperada se exclama ¡*No hay derecho!* o ¡*Qué injusticia!* En tales circunstancias, se puede hablar de redención puesto que «no se acepta el crimen, ni el totalitarismo nazi, ni la traición comunista, ni el conformismo socialista, como fatalidades, sino como fracasos y, por tanto, como momentos de privación del derecho o de la esperanza» (2006: 24). Puesto que el Mesías no ha regresado, lo puede

hacer en cualquier momento; por eso se debe estar vigilante. Esta disposición vital ante el presente es la que reclama *Animales nocturnos* para el lector-espectador de la obra. La falta de resolución del conflicto de la obra señala a la justicia como ausente y al lector-espectador como testigo directo. Se formula, así, una pregunta: ¿Y, mientras llega el Mesías, qué harás tú?

3. EL ESPECTADOR EN ESCENA

Este capítulo se ocupa de la compasión como emoción del espectador en el plano extradramático. Se trata por tanto de un análisis de la compasión como elemento externo al plano representado o fictivo. Además, ha de tenerse en cuenta que el proceso de recepción de la obra para ser efectivo —tanto en la teoría de las emociones políticas de Nussbaum como en la poética mayorguiana— debe trascender el espacio teatral de la lectura-representación y trasladarse al plano político y asambleario. De esta forma, el fenómeno de la compasión debe estudiarse en este momento como un doble fenómeno: político y teatral. La recepción de la *Animales nocturnos* será efectiva en términos teatrales y políticos en la medida en que consiga trasladar el conflicto y las cuestiones que de él se derivan de las tablas a la vida del lector-espectador.

En el capítulo anterior, se han presentado los personajes principales, el conflicto estructural al que deben enfrentarse y las posiciones relativas que ocupan frente al chantaje. Ha llegado la hora de profundizar en los mecanismos cognitivos y teatrales que operan en la postura que adopta el espectador de *Animales nocturnos*. En un primer momento, presentaré los elementos necesarios para que se dé la compasión teatral. Estos elementos suponen la existencia de un proceso de identificación del lector-espectador con los personajes. Me ocuparé de analizar el funcionamiento de la identificación en *Animales nocturnos* para mostrar que este proceso entra en crisis al llevar al receptor a una indecidibilidad que he llamado *zona gris de la recepción*. La salida que proporciona Mayorga es la dialéctica identificación-distanciamiento. Para explicar en qué consiste esta dialéctica, recurriré al teatro épico de Bertolt Brecht. Esto permitirá reconceptualizar la catarsis en el teatro de Mayorga de manera que implique un descubrimiento incómodo para el lector-espectador —el hecho de que la realidad y la ficción están hermanadas— y que va acompañada de la mirada compasiva del espectador.

3.1. Compasión extradramática: sus elementos

Como se ha visto en §1, la definición de *compasión* de este trabajo sigue de cerca la de la psicología positiva: «a sympathetic consciousness of others' distress together with a desire to alleviate it»⁴³. Recuerdo que esta definición se diferencia de la que proporcionan

⁴³ Una conciencia empática del sufrimiento ajeno acompañada de un deseo de aliviarlo. (Traducción propia).

Aristóteles y Nussbaum, o de la que se encuentra en el *DRAE*; sin embargo, no son contradictorias. La diferencia radica en que la definición que manejo agrega a las anteriores un componente racional que se presenta acompañado de una oportunidad para decidir si actuar o no. Una vez precisado el término, y con el foco puesto en la perspectiva del lector-espectador, cabe preguntarse cómo surge la compasión y qué elementos son necesarios para que se produzca.

De acuerdo con Nussbaum (2013: 142-146), la compasión consta tradicionalmente de tres componentes necesarios. El primero de ellos es un *juicio de gravedad*⁴⁴. Debemos recordar que las emociones suponen, para Nussbaum y otros filósofos, como Rawls y Lazarus, juicios de valor. Esta es la razón por la que podemos hablar de la compasión como una emoción que involucra a la razón sin incurrir en una contradicción. El primer capítulo de *Upheavals of Thought* defiende que las emociones son juicios de valor que otorgan a las cosas y a las personas que yacen fuera del área de control del individuo una gran importancia en su crecimiento personal. Las emociones involucran tres ideas: la idea de la evaluación, la del crecimiento personal y la de la importancia de lo externo en el esquema mental de metas personal (2001: 15). En el caso particular de la compasión, el individuo que la experimenta piensa que la otra persona está sufriendo por una situación que se estima importante. Si pensamos que la persona sufre por una circunstancia irrisoria, no experimentaremos compasión. Por tanto, el juicio de gravedad atañe exclusivamente al testigo y no a la víctima. Tanto es así que, aunque la víctima considere que el daño no es lo suficientemente grave, el individuo experimentará compasión si así lo cree. Pensemos, por ejemplo, en una persona terminal que desconoce su diagnóstico; o, para traer a colación ejemplos familiares de *Animales nocturnos*, rescatemos de la memoria la huida de MUJER ALTA y la puesta en marcha simultánea del tren de juguete de HOMBRE BAJO. Aunque ella no lo sabe, el solapamiento de niveles dramático que supone la equiparación de ambos trenes —el que espera y el que descansa en las manos de HOMBRE BAJO— le augura un destino fatal.

El segundo elemento de la compasión es el *juicio de inocencia*. Normalmente, no sentimos compasión cuando estimamos que el daño que sufre una persona es autoinfligido. Se trata de una evaluación de responsabilidad. Cuanto mayor sea la responsabilidad del sujeto, menor será *a priori* la compasión que experimentaremos. Este juicio no es, aun así,

⁴⁴ Nussbaum emplea la denominación *thought of seriousness*, que he decidido traducir por *juicio de gravedad*. En Martha Nussbaum (2014): *Emociones políticas*, Albino Santos Mosquera (trad.). Barcelona: Paidós, p. 174, aparece como *pensamiento de gravedad*. He preferido abogar por *juicio* en detrimento de *pensamiento* para poner de manifiesto la valoración ética que supone este primer componente de la compasión.

necesario para la compasión. Nussbaum insiste en que hay experiencias de compasión en las que el juicio de inocencia está ausente. Aunque Edipo sea responsable último de la miseria de Tebas y la ruina de su familia, el espectador trágico no puede reprimir la compasión ante la caída del héroe de Sófocles. ¿En qué medida es responsable? Esta pregunta pone de manifiesto que la compasión está en parte dirigida al daño y en parte dirigida al sujeto que lo sufre. Mientras que el juicio de gravedad se hace cargo de esta última; el de inocencia incumbe al primero. Así es como se entiende que la situación de HOMBRE ALTO mueva a compasión incluso a sabiendas de que ha caído en las redes de la seducción.

Nussbaum incluye un tercer elemento de la tradición del pensamiento compasivo que sería supuestamente necesario para que se dé la compasión: el *juicio de similitud de posibilidades*. El individuo compasivo normalmente considera que el prójimo es similar a él tanto en la vida real como en el ámbito de la posibilidad. Ahora bien, como el anterior, este ingrediente no es imprescindible. El ejemplo al que recurre Nussbaum es al de la compasión con los animales. Es evidente que la vida humana no es similar a la animal en el ámbito de la posibilidad; sin embargo, el ser humano es capaz de sentir compasión por los animales. ¿Significa esto que debemos eliminar este elemento que la tradición adscribe al proceso compasivo? No. «En muchas de sus entrevistas, Mayorga repite que la gran enseñanza de Franz Kafka es que si a uno le llaman insecto, uno acaba siendo un insecto» (Burel 2011: 2). Esta es la enseñanza que atesora HARRIET a lo largo de su aventura histórica: «También Fray Schumann sale trastornada, ya nunca será la amable señora Schumann que me compró en París. Lo primero que cambió fue su lenguaje. Ahí empieza siempre todo, en las palabras. Lo he visto en todas partes: las palabras preparan muertes; las palabras matan. Las palabras marcan a la gente que hay que eliminar: “judío”, “burgués”, “comunista”, “fascista”, “terrorista”...» (2014a: 497). Desde el punto de vista psicológico, cuando a uno lo llaman insecto, lo privan de la condición humana para dominarlo. Este movimiento vulnera el juicio de similitud de posibilidades e incurre en un «common type of moral obtuseness, in which people see the other as a remote and distant being whose possibilities and vulnerabilities are utterly unlike those of the spectator»⁴⁵ (2013: 262). En este sentido, cabe recordar las palabras de Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* en referencia a los miembros recién incorporados a las escuadras nazis: «estos observaban el mismo comportamiento desprecitativo y distante que acostumbraban a mostrar con todos los prisioneros, y con los

⁴⁵ Una forma común de torpeza moral por la que la gente ve al otro como un ser remoto y distante cuyas posibilidades y vulnerabilidades son totalmente distintas de las propias. (Traducción propia).

judíos especialmente: se les había inculcado que se trataba de seres despreciables, enemigos de Alemania y por consiguiente indignos de vida; en el mejor de los casos podían ser obligados a trabajar hasta la muerte por agotamiento» (2019: 514). Así pues, el juicio de similitud de posibilidades participa en la animalización del hombre por el hombre y es imprescindible para prevenirla.

Por último, hay un último elemento que no menciona la tradición y que Nussbaum añade a la lista: *el juicio eudemónico*⁴⁶. Este juicio ubica el sufrimiento ajeno como parte importante de la vida de la persona que lo juzga. Adquiere la siguiente expresión: «Esas personas cuentan para mí; están entre mis más importantes metas y proyectos» (2013: 144). Se trata, en definitiva, de un juicio de importancia, que sitúa al otro en el centro de nuestros intereses, aunque sea momentáneamente. La muerte de George Floyd ha provocado un movimiento de protestas estatal que se ha extendido a otras naciones, en las que figura España. ¿Cómo se explica este fenómeno? La visualización de las imágenes de su arresto, el uso colectivo de las redes sociales y otras plataformas digitales han contribuido a su propagación. La (re)presentación vívida del dolor del prójimo es capaz de alterar el campo de gravedad eudemónico. Personas reales —como Floyd— o de ficción —como HOMBRE ALTO— se convierten temporalmente en el centro alrededor del cual giran nuestras emociones. Este es, a fin de cuentas, el poder del teatro y una de las razones por las que es relevante en la esfera social. Así, el juicio eudemónico nada tiene que ver con el egoísmo: seguimos pensando que los demás detentan un valor intrínseco; pero nuestras emociones son más fuertes cuando afectan a aquellos que consideramos más cercanos, a aquellos que se sitúan en el interior de nuestro *círculo de interés*. Este juicio es, para Bein, la mayor contribución de Nussbaum al campo de la compasión, puesto que es la principal manera de ver el mundo a partir del prisma de los demás. Sentimos verdadera compasión cuando valoramos lo que los demás consideran que es valioso. Solo entonces podemos alegrarnos con los demás cuando se gana algo de valor y sufrir de la mano cuando lo valioso se pierde (2013: 46).

El ejemplo de Primo Levi expuesto anteriormente es especialmente útil para poner de relieve el funcionamiento conjunto del juicio de similitud de posibilidades y el juicio eudemónico. Cuando los miembros de las escuadras trataban a los judíos como seres despreciables, dejándolos morir de agotamiento o golpeándolos hasta la muerte, incurrían en

⁴⁶ La *eudaimonía* es un concepto filosófico que ocupa la primera sección de la *Ética a Nicómaco* aristotélica. Aristóteles se pregunta acerca de la felicidad o del bien supremo al que aspira el hombre. A este vago concepto, que intenta delimitar a lo largo de una obra eminentemente práctica, lo denomina *eudaimonía*.

una grave vulneración del juicio de similitud de posibilidades. Como afirmó Nussbaum, este fracaso se traduce en una desactivación del juicio eudemónico: el prójimo es expulsado de nuestro círculo de interés porque pensamos que es distinto o que, incluso, carece de dignidad humana (2013: 262). ¿Cómo puede evitarse que el individuo se mueva por criterios que se sostienen sobre un estrecho círculo de interés? En la medida en la que seamos capaces de ampliar el diámetro de este círculo, de ver al otro como parte esencial de nuestra vida, nuestra responsabilidad será mayor para con él. Esta invitación a la responsabilidad, que para Nussbaum constituye el poder político del teatro, es la que pone en juego Mayorga en *Animales nocturnos*.

3.2. Los personajes en tela de juicio

Los juicios de la compasión que tiene en cuenta Nussbaum en su teoría de las emociones políticas ponen de relieve la participación de cierto tipo de identificación entre el lector-espectador y el mundo de la obra literaria. La importancia que tiene la identificación en el placer estético ha sido estudiada con profundidad a raíz de la imitación y la catarsis trágica en el pensamiento clásico. Sin embargo, la psicología puede ser de gran ayuda para ampliar los pensamientos tradicionales. En la teoría literaria del siglo pasado, la escuela alemana de la estética de la recepción planteó un estudio sistemático de la literatura desde la perspectiva del receptor, esto es, del lector-espectador, en el que intervienen las aportaciones de la psicología de las emociones. Interesan al respecto los trabajos de H. R. Jauss recogidos en *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977) y, en particular, *Los modelos interactivos de la identificación con el héroe*. El filólogo distingue cinco tipos de identificación: asociativa, admirativa, simpatética, catártica e irónica⁴⁷ (1986: 250). Jauss es consciente de la presencia colectiva de las distintas identificaciones así como de la tensión entre identificación y distancia que todo modelo de la recepción debe tomar en cuenta. Por otro lado, reconoce el «carácter provisional de este modelo y de su particular deficiencia: me refiero a que le falta una fundamentación basada en una teoría de las emociones» (1986: 249).

⁴⁷ La identificación asociativa supone la participación en las vicisitudes del héroe. La identificación admirativa con el héroe total (santo, sabio) va acompañada de actitudes de emulación, imitación, ejemplaridad y edificación. La identificación simpatética se produce hacia el héroe imperfecto (cotidiano) en una disposición compasiva, que tiene que ver con el interés moral (disposición a la acción), el sentimentalismo (placer en el dolor), la solidaridad con una actuación determinada, la autoafirmación (consolación). La identificación catártica, que ya señaló Aristóteles, lleva a la purgación de los propios temores ante la contemplación compasiva de las desdichas del héroe; la identificación irónica va acompañada de una actitud burlona y distanciadamente crítica frente al personaje.

¿Qué tipo de identificación opera en el lector-espectador de *Animales nocturnos* y cómo puede explicarse recurriendo a la contribución que echa en falta Jauss en sus trabajos, la de una teoría de las emociones?

Animales nocturnos presenta un conflicto ocasionado por la división entre ciudadanos con derechos y sin derechos que suponía la aplicación de la Ley de Extranjería. La asimetría que producía la ley generaba posibles situaciones de violencia. El chantaje al que es sometido HOMBRE ALTO cumple las premisas para que tenga lugar el sentimiento compasivo. En primer lugar, entendemos que es grave estar en manos de un desconocido que te ve como un medio para alcanzar sus propios fines. Por otro lado, coincidiremos en que el personaje es inicialmente inocente; estaba tomando algo tranquilamente en un bar y fue abordado por otro hombre. ¿Qué sucede con los demás juicios? ¿Podemos considerar que estamos en igualdad de condiciones que un inmigrante sin papeles? ¿Tenemos su vida en cuenta? La respuesta a estas preguntas no debe olvidar que HOMBRE ALTO carece de nombre conocido, habla español como todos nosotros... Nada haría sospechar que es extranjero. Además, el teatro se sustenta sobre un pacto de ficción por el que nos hacemos cargo de lo que presenciamos como una vivencia que nos incumbe, aunque solo sea temporalmente. En este sentido, podemos considerar que se cumplen los requisitos para que haya compasión. Sin embargo, ¿podemos asegurar que se mantienen constantes a lo largo de la obra? La respuesta es negativa. La evolución del comportamiento de HOMBRE ALTO impide que sea considerado exclusivamente como una víctima absoluta de las circunstancias del que haya que apiadarse; de hecho, como se ha visto, ALTO cae en las redes del chantaje y acaba siendo seducido por el poder. Este personaje decepciona las expectativas del lector-espectador y, lejos de aclarar sus dudas, le plantea un enorme interrogante: ¿hasta qué punto es víctima o responsable de lo que le sucede? o, en otras palabras, ¿quién es la víctima y quién es el verdugo?

Del mismo modo, MUJER ALTA tampoco es un personaje plano al que se pueda encasillar en la categoría de víctima pasiva; es, como los demás, un personaje agente que ejerce formas de violencia. Su decisión ante el chantaje consiste, como ya se sugiere que lo ha hecho anteriormente, en escapar. La huida, si bien puede ser una forma efectiva de evitar un problema, rara vez consigue solucionarlo. Su marcha en tren, con todo lo que ello implica en el imaginario mayorguiano, y la propia naturaleza de este tren —acentuada por la puesta en funcionamiento del tren de juguete de HOMBRE BAJO— no prometen una resolución efectiva del conflicto. Nada impide que allá donde la conduzca el hombre del sombrero vaya a encontrar unas condiciones distintas que impidan que sea de nuevo víctima de violencia.

Por su parte, MUJER BAJA, aunque al principio carece de herramientas para enfrentarse a la realidad que la rodea, acaba recurriendo al chantaje para ganarse un espacio de felicidad. El lector-espectador es capaz de comprender su desesperación, su falta de autoestima, su relación de dependencia absoluta con HOMBRE BAJO; sin embargo, ¿es acaso una víctima a la que no se le pueden exigir responsabilidades? Cuando descubre el origen de la relación de su marido con HOMBRE ALTO se le presenta una disyuntiva: puede mostrar compasión por sus vecinos, mostrarles su afecto, cuidarlos, asegurarse de que no les pasa nada malo... o, por el contrario, puede aprovechar su desventaja para dominarlos, para emplearlos como medios para alcanzar un bien máspreciado: la felicidad. ¿Tanto mal ocasiona al rechazar la invitación de escapar juntas en tren que le propone MUJER ALTA cuando en realidad lo que quiere es *solo* bailar? Este personaje pone de relieve la facilidad con la que el ser humano puede desoír la llamada del prójimo y escudarse en la inocuidad de sus actos. Las reflexiones de Hannah Arendt acerca de las responsabilidades de Otto Adolf Eichmann en el genocidio judío suponen un lugar privilegiado para enjuiciar este tipo de comportamientos. Como el burócrata alemán, MUJER BAJA no es más que una pequeña pieza de un sistema mucho más grande que no domina. Si analizamos de forma aislada sus acciones, no plantean inconvenientes morales. Y, sin embargo, Eichmann fue declarado culpable y condenado a muerte. ¿Se merece BAJA la misma suerte?

Este comportamiento es también observable en HOMBRE BAJO. Descontextualizado, su comportamiento es ejemplar. Sin embargo, es un personaje mezquino que ahuyenta, en un principio, la identificación con el lector-espectador. Ninguno de nosotros queremos vernos representados en un personaje que exhiba sus características. A pesar de todo, HOMBRE BAJO es amable con sus vecinos, arregla la lámpara del edificio, avisa a un propietario de que está pagando en exceso... Es un ser profundamente decepcionado que solo quiere ser feliz. ¿Debemos condenarlo de inmediato? Es más, su insistencia sobre la excepcionalidad que supone compartir mesa con HOMBRE ALTO, genera la siguiente pregunta: ¿habrían cambiado las cosas si la gente hubiera visto en BAJO a un igual y hubieran intentado hacerse cargo de sus carencias y vulnerabilidades? ¿Sirve este argumento para absolverlo?

Este es precisamente uno de los pilares constructivos de *Animales nocturnos*: los personajes de la obra son seres ambiguos que desdibujan las fronteras entre el bien y el mal, que plantean un dilema acerca de sus responsabilidades, que arrastran, en definitiva, al lector-espectador a una lectura compleja en términos morales. Es evidente que no constituyen *exempla* que deban ser imitados. La situación es éticamente mucho más compleja: uno a uno han desoído el grito de socorro del prójimo y, como poco, han mirado hacia otro lado. En

este sentido, no solo se alejan del ideal de héroe tradicional, sino que obligan al lector-espectador a buscar ese *equilibrio perceptivo* que propone Nussbaum. La identificación que opera en *Animales nocturnos* es una identificación fallida, híbrida —en el sentido de que no encaja en la clasificación de Jauss⁴⁸—. Sin embargo, aunque la cuestión de la responsabilidad inhiba potencialmente el juicio de inocencia y, con él, la compasión; este juicio no es imprescindible y los resultados de esta arriesgada apuesta teatral compensan la posible pérdida con creces. El teatro de Mayorga apunta en la misma dirección que la teoría de las emociones políticas: la construcción de modelos éticos de comportamiento. Pero, mientras que la segunda recurre a ejemplos positivos —sin excluir explícitamente las posibilidades de otras vías—, el primero trabaja en negativo. Mayorga aspira a crear ese modelo no *ante* el espectador, sino, siguiendo el magisterio de Sanchis Sinisterra, *en* el espectador. En el fondo, la contradicción entre la filósofa y el dramaturgo no es abismal: ambos buscan mejorar la sociedad a través del teatro, ambos estiman que a través de la compasión el hombre puede construir una sociedad mejor. Veamos cómo.

3.3. La zona gris de la recepción: la identificación en crisis

Los personajes de *Animales nocturnos* son seres ambiguos que desdibujan las fronteras entre el bien y el mal, que arrastran al lector-espectador a una lectura enmarcada en lo que podemos llamar, sin duda, una *zona gris de la recepción*. La dificultad para distinguir con nitidez entre amigos y enemigos, entre *ellos* y *nosotros* fue una de las grandes sorpresas con las que se encontró Primo Levi al llegar a Auschwitz. La primera lección que ofrecía el *Lager* era precisamente esta: que el espacio entre dos grupos de personas nunca está vacío. «Solo una retórica esquemática puede sostener que tal espacio esté vacío: nunca lo está, está constelado de figuras torpes o patéticas (a veces poseen al mismo tiempo las dos cualidades) que es indispensable tener presentes si queremos conocer a la especie humana» (2019: 501). Las cosas eran y siguen siendo muy complejas; Mayorga no aspira a simplificarlas para su comprensión, sino que persigue dejar intacta su complejidad. Agamben lo expresó de este modo al hablar de Levi:

⁴⁸ No es una identificación asociativa, puesto que el lector-espectador no participa con el héroe; tampoco es admirativa ni simpatética —la ambigüedad de los personajes los sitúa fuera del alcance de lo bueno y lo malo—; no es catártica, ya que no conduce a una purgación de los afectos; y, por último, tampoco es irónica, ya que la distancia que toma el receptor solo es parcial.

El descubrimiento inaudito que Levi realizó en Auschwitz se refiere a una materia que resulta refractaria a cualquier intento de determinar la responsabilidad; ha conseguido aislar algo que es como un nuevo elemento ético. Levi lo denomina la «zona gris». En ella se rompe «la larga cadena que une al verdugo y a la víctima»; donde el oprimido se hace opresor y el verdugo aparece, a su vez, como víctima. Una gris e incesante alquimia en la que el bien y el mal y, junto a ellos, todos los metales de la ética tradicional alcanzan su punto de fusión (2009: 20).

Extendiendo el planteamiento de Agamben, podemos decir que la *zona gris de la recepción* no es el lugar de un juicio en que se dirima el bien y el mal tajantemente; ya lo hemos visto al analizar los personajes que pueblan el mundo de *Animales nocturnos*. Todo juicio que se haga sobre ellos debe tener en cuenta la complicidad de sus luces con la sombra. Todo juicio ha de tener en cuenta esa nueva casilla del mapa químico de la moral de la que hablaba Agamben. La zona gris no es una nueva categoría ética que añadir al listado del bien y del mal; sino que es el resultado de una experiencia que los anula. ¿Cómo juzgamos cuando estamos *más acá* del bien y del mal? ¿Qué lado debemos tomar cuando no existen lados?

La identificación no es válida en este terreno pantanoso. Dentro de un sistema con estas coordenadas, la identificación con un personaje en particular, con el héroe tradicional del drama —con todas sus virtudes y defectos—, sería contraproducente: contribuiría a la fragmentación social fuera de escena. El quehacer de Mayorga se sitúa en el polo opuesto. Su teatro busca establecer puentes entre las experiencias, no divisiones. Una obra que ahondara en la compasión entendida como pena del lector-espectador por la víctima caería dentro de lo que Mayorga califica de «función infantil donde solo hay buenos y malos», y donde unas leyes que obedecen a los intereses de los que se creen dioses «llevan a inocentes al sacrificio» (2016g: 132).

La identificación no solo no es válida, sino que es peligrosa. Los riesgos de permitir la identificación con las víctimas no se agotan en el maniqueísmo dramático; estos adquieren una evidente profundidad si se piensan en términos de sus causas y repercusiones ideológicas. Spooner puso de manifiesto la coincidencia entre Mayorga y el historiador francés Gérard Noiriel en relación con los presupuestos históricos e ideológicos de una hermenéutica que se apiada de las víctimas (2013: 440). De acuerdo con el historiador francés, la identificación con las víctimas y la exaltación de su memoria fortalecerían las *lógicas del nosotros*, es decir, las lógicas identitarias que podemos interpretar como ejecutoras de una división entre el presente y el pasado, entre la cultura y la barbarie. Y no solo entre dos momentos históricos o dos expresiones de la realización del progreso, sino entre dos grupos de personas: *ellos*, los

que ya vivieron, y *nosotros*, los que vivimos ahora, los herederos del desastre. Noiriel incorpora, de este modo, el eje diacrónico al fenómeno de la zona gris detectado por Levi.

De acuerdo con la lógica del *nosotros*, el lector-espectador se contentaría con juzgar el pasado desde una supuesta superioridad del presente basada en un *nosotros* mejor, en cierta idea de progreso que confiere al presente una experiencia manifiesta de la que el pasado carecía y que nos hace mejores. La consecuencia inmediata en términos prácticos de este refugio cómodo en la irreprochabilidad del *nosotros* presente es la pérdida de la capacidad de denuncia del momento en el que nos ha tocado vivir. La función del teatro es para Noiriel —afirmación con la que con total seguridad coincidirían Mayorga y Nussbaum— explicar el pasado y no juzgarlo con vistas a ayudar a los ciudadanos a afrontar mejor los problemas del presente (2009: 8).

Es cierto que, a primera vista, el componente histórico en *Animales nocturnos* no es tan evidente —o al menos no lo es tanto como en *El jardín quemado* o *Himmelweg*—. ¿Tienen validez las afirmaciones anteriores? ¿Pueden aplicarse reflexiones de contenido histórico a *Animales nocturnos*? Para responder, recurro a Benjamin, cuyo pensamiento baña la producción de Mayorga. En sus *Tesis*, Benjamin defendió la idea de que el pasado yace de forma latente en el presente como posibilidad; en otras palabras, el presente es consecuencia directa de lo que fue y de lo que pudo ser y no fue, y, como tal posibilidad, sigue vivo en el presente. La presencia de las víctimas de la historia se filtra en la obra a través del ruido de los trenes nocturnos, de una ley que remite a versiones anteriores de sí misma, del éxodo de unos personajes que no se distinguen del resto y hablan el mismo idioma, del deseo de HOMBRE BAJO por escribir un diario y, en definitiva, de un horizonte ético ineludible que llama la atención sobre una violencia cotidiana que ha existido siempre. En el preciso momento en el que el Estado desampara a la ciudadanía y traza una división tan profunda entre un *ellos* y un *nosotros*, como lo hace la Ley de Extranjería, se está invocando a todas las voces que se han silenciado a lo largo de la historia tras ese *ellos*. En este sentido, *Animales nocturnos* nos enfrenta a un *Lager* doméstico, con todo lo que ello implica. Como afirmó Cordone, «les espaces domestiques sont les plus perméables à la violence: Mayorga chosit cette quiétude apparente pour déplier, avec des mots et des silences seulement, l’abyme de l’horreur»⁴⁹ (2017: 70). Quizás nadie haya explicado mejor el parentesco de Auschwitz con la normalidad que Agamben a raíz de lo que Primo Levi refiere de Miklos Nyiszli,

⁴⁹ Los espacios domésticos son los más permeables a la violencia: Mayorga elige esta quietud aparente para desplegar, por medio exclusivamente de voces y silencios, el abismo del horror. (Traducción propia).

superviviente del último *Sonderkommando* de Auschwitz: «Nyiszli cuenta que asistió, durante un descanso en el “trabajo”, a un partido de fútbol entre las SS y los SK (*Sonderkommando*) [...]; al partido asistieron otros militantes de las SS y el resto de la Escuadra, haciendo apuestas, aplaudiendo, animando a los jugadores, como si en lugar de estar ante las puertas del infierno el partido se estuviese jugando en el campo de una aldea» (Levi 2019: 514-515). Para Agamben, el partido puede ser visto por algunos como un oasis de humanidad en medio de un desierto hostil; sin embargo, ese partido de fútbol es «el verdadero horror del *campo*» (2009: 25). Lo más espeluznante de la reflexión del filósofo italiano es que ese partido no ha acabado aún: «se repite en cada uno de los partidos de nuestros estadios, en cada transmisión televisiva, en todas las formas de normalidad cotidiana. Si no llegamos a comprender ese partido, si no logramos que termine, no habrá nunca esperanza» (2009: 25). En este sentido, *Animales nocturnos* nos sitúa un paso más cerca de un camino quizás interminable pero esperanzador.

¿Quieren decir las reflexiones expuestas en los párrafos anteriores que debe descartarse toda forma de identificación del lector-espectador con los personajes? No. La identificación es necesaria porque permite que el lector-espectador se reconozca hasta cierto punto con y *en* los personajes. Esto es primordial, puesto que, de cara a una respuesta compasiva por parte del público, deben darse los juicios de la compasión. Si el lector-espectador considera que lo que está presenciando en escena no tiene nada que ver con él, no se implicará lo más mínimo. Ahora bien, Mayorga se aleja de toda identificación simplista con la víctima y de un juicio superficial del verdugo. A riesgo de someter a demasiada tensión los juicios de la compasión, su trabajo se instala de lleno en la zona gris. Ya hemos visto el precio que pagar, ¿qué se gana a cambio?

3.4. La dialéctica identificación-distanciamiento como trampolín de una nueva catarsis

La zona gris de la recepción en términos teatrales se sustenta sobre la dialéctica identificación-distanciamiento. El efecto de distanciamiento fue teorizado por Bertolt Brecht en su teatro épico en la primera mitad del siglo XX. El dramaturgo alemán consideraba que su práctica teatral era *no aristotélica* porque cuestionaba la catarsis como meta de la representación teatral y, por ende, la identificación como medio para lograrla:

Aristóteles define qué es tragedia en su poética, siendo para nosotros del máximo interés la catarsis que no es otra cosa que la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la

representación de acciones que provocan el espanto y la compasión. La purificación se produce por un singular acto psíquico, la *identificación* del espectador con las personas actuantes, que son imitadas por los actores (2004: 19).

Los problemas de la identificación para Brecht residían en que limitaban las posibilidades sensibles a «lo que veía el héroe con el que se identificaba. Y frente a determinadas situaciones sobre el escenario solo podía tener esas reacciones emocionales que le permitía el *ambiente* del escenario. Las percepciones, los sentimientos y los conocimientos del espectador estaban conectados con los del personajes que actuaban sobre el escenario» (2004: 81). Así, para Brecht, la furia del rey Lear ante el abandono de sus hijas producía un efecto de *contagio* en el espectador. «No era cuestión de discutirla sino de compartirla» (2004: 81). Podemos traducir esta afirmación en el lenguaje de la psicología contemporánea.

El primatólogo Frans de Waal estudió el fenómeno de la compasión en animales y humanos en *Good Natured: The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals* (1997). De Waal distinguió varios tipos de compasión de complejidad creciente, siendo el primero de ellos el *contagio* emocional y el último la compasión como sentimiento complejo. La diferencia entre ambos extremos radicaría en que el contagio no involucraría los juicios de la razón necesarios para que se dé la compasión compleja (Nussbaum 2013: 148-149). La identificación del lector-personaje con el personaje acarrearía, de acuerdo con el pensamiento brechtiano, un mero proceso de contagio emocional que no implicaría necesariamente al intelecto. Sin embargo, el teatro épico —como el mayorguiano— aspiraba a remover las conciencias. Estas experiencias teatrales se ven obligadas, por tanto, a rechazar la identificación como medio para alcanzar un fin del teatro distinto de la tradicional purgación de los afectos. Una de las desventajas de la identificación es, además, no solo que limite las posibilidades de emoción del lector-espectador a «lo que veía el héroe con el que se identificaba» —como observaba Brecht—, sino que, además, acota las posibilidades de mirada; esto es, el lector-espectador vería de ese héroe simplemente lo que se mostrase en escena. Una obra como *Animales nocturnos*, que pone a prueba e invoca explícitamente la observación del lector-espectador, debe necesariamente alinearse con los postulados brechtianos sobre la identificación y ejercitar el trabajo de la mirada.

¿Qué supone negar la identificación? ¿Qué recursos pueden utilizarse para conseguir agitar la conciencia del lector-espectador? La respuesta de Brecht es el *distanciamiento*. Este efecto consiste en presentar el chantaje de MUJER BAJA a HOMBRE ALTO, por ejemplo, no como una reacción natural de los acontecimientos, sino como sorprendente, cuestionable,

susceptible de consideración crítica. La puesta en escena tiene mucho que decir al respecto: puede promover el distanciamiento o contravenirlo. La apuesta de Magda Puyo presentaba a la MUJER BAJA del final de la obra como una mujer liberada.



Imagen 13: Magda Puyo (1:15:07)
MUJER BAJA le echa el humo en la cara a HOMBRE BAJO

Las decisiones escénicas de la actriz eran respondidas por las risas del público. La bajada del telón iba acompañada de un encendido de luces y un cándido aplauso que mitigaba toda sensación de molestia o incomodidad.



Imagen 14: Magda Puyo (1:29:29)
El público aplaude al elenco al final del espectáculo

Esta es una de las diferencias más notables entre este montaje y el de El Aedo. La propuesta de Carlos Tuñón perseguía revolver a los asistentes en sus asientos. La función acababa con un baile entre ALTO y BAJA que impedía que hubiera una bajada de telón: el baile no podía terminar hasta que el último espectador abandonara la sala. El lento movimiento de estos dos personajes se extendía en el tiempo a medida que el espectador comprendía que el espectáculo había terminado, o que, mejor dicho, había salido a la calle. La incomodidad del montaje era una de las consecuencias directas de las decisiones del equipo de Carlos Tuñón y una de las razones por las que el público del Fernán Gómez decidía abandonar la sala incluso antes de haber llegado a la escena final de la representación. No había lugar para el aplauso; solo silencio. El espectador del montaje de El Aedo se distanciaba⁵⁰ del comportamiento de MUJER BAJA en la escena final y, gracias a esa posición privilegiada, estaba en mejores condiciones de imaginar *otros* finales, *otras* posibilidades de resolución del conflicto, que el observador de la función de Magda Puyo.



Imagen 15: El Aedo (1:40:52)
El público aplaude en total oscuridad mientras que ALTO y BAJA siguen bailando

⁵⁰ Puede hablarse de *distanciamiento* en la puesta en escena de El Aedo porque consigue el efecto que buscaba Brecht en el teatro épico: «Se buscaba una manera de interpretar que volviera llamativo lo corriente, asombroso lo acostumbrado» (2004: 167). En el caso concreto que estamos analizando, el distanciamiento es, sobre todo, moral; pero la teoría brechtiana contempla este efecto en todos los niveles: el texto, la técnica actoral, la iluminación, el sonido, la vestémica, la separación entre el público y el espectáculo... El montaje de El Aedo recurre a la ruptura de la cuarta pared en varias ocasiones —por ejemplo en la escena del zoo o cuando MUJER BAJA coquetea con el público al imaginarse que el hombre del sombrero la sigue—, ilumina a los espectadores y recurre a elementos que subrayan la condición del espectáculo como ficción —así se entienden los cubos en miniatura que replican el dispositivo escénico—. Muchas de las decisiones que toma la compañía El Aedo están presentes en el texto de Mayorga —pensemos en las acotaciones de la escena del zoo o en el personaje del ACOTADOR en *Hamelin* (2005), que cuestiona brechtianamente el plano de la ficción en sus intervenciones (Peral Vega 2017: 114)—; pero muchas otras son propias del montaje y lo distinguen de otras posibilidades como las del montaje de Magda Puyo.

Poner de manifiesto que el mundo podía transformarse, que las condiciones sociales eran reversibles, ha de ser la máxima de un teatro que se proponga ejercer un cambio en el mundo. La presentación de los acontecimientos como inmutables era, para Brecht, uno de los mayores defectos del teatro aristotélico. Al mostrar al espectador unos hechos sometidos a un destino implacable, se transmitía la visión de un mundo en el que todo cambio era inapelable. La propuesta del teatro épico brechtiano era antagónica: al distanciar al espectador de los hechos, estos se manifestaban como *no necesarios*, modificables. Brecht reivindicó la acción política como no solo posible sino necesaria para cambiar el *statu quo*. De esta manera, los hallazgos del teatro brechtiano acerca de las potencialidades de la distanciación son aprovechados por Mayorga para construir sus obras. Al pagar el precio de renunciar a una identificación completa, se ganan los efectos de la dialéctica identificación-distanciamiento. Entre ellos, destacan el valor de asumir distintas perspectivas contradictorias —como las de HOMBRE ALTO y MUJER ALTA—, de aprender a no comulgar plenamente con los rasgos y las decisiones de los personajes —pensemos, por ejemplo, en MUJER BAJA—, de ejercer la autocrítica de cara a un cambio —al reconocer que todos ejercemos formas de violencia— y, sobre todo, imaginar otras posibilidades que integren el cuidado del prójimo.

Para Mayorga, el alcance de la autocrítica es inmenso (2016j: 25-26):

Un hombre al que se educa en la aceptación acrítica de la cultura está siendo educado para la barbarie. Está siendo educado para ser dominado o para dominar.

En cambio, una cultura crítica trabaja contra la barbarie. Una cultura crítica crea espacios en los que un hombre puede abrir a otros su experiencia, y abrir su experiencia a la de otros hombres, incluso a la experiencia de hombres de otros tiempos. Una cultura crítica prepara a un hombre a relacionarse con otros y no a dominar a otros o a resignarse al dominio de otros. Una cultura crítica educa contra el sacrificio del hombre al mito, sea este una fe, una idea, una patria o el mercado.

Al cifrar la superación de la dominación del hombre por el hombre en términos de una cultura crítica, el dramaturgo español permite tender un puente entre la participación de su teatro político en la construcción de una sociedad mejor y la teoría de las emociones políticas de Martha Nussbaum. *Political emotions* se apoya en los estudios de Asch⁵¹ para

⁵¹ Solomon Asch, prestigioso pionero en la psicología social, demostró en una serie de experimentos llevados a cabo a mediados del siglo XX el efecto de la presión de grupo en los individuos. El experimento consistía en una serie de retos de percepción visual. El participante estaba rodeado de individuos que colaboraban en secreto con Asch y la respuesta a cada reto debía ser conjunta. Al principio, el participante solía defender su propia respuesta; pero, a medida que avanzaba el experimento y el participante se veía enfrentado a la opinión disidente

apuntalar la idea de que en una *cultura de disentimiento* —aquella en la que se fomenta la actitud crítica— los ciudadanos se ven más dispuestos a enfrentarse a las ideas grupales (2013: 197). Para Nussbaum, además de a través de una cultura crítica, los efectos perniciosos de la obediencia pueden ser mitigados a través de la proximidad, permitiendo que la gente vea a los demás como individuos. Esta tendencia puede desarrollarse a través de la escucha atenta de narraciones individuales dolorosas (2013: 197). El teatro, como espacio de enfrentamiento dialéctico, se presenta, tanto en Nussbaum como en Mayorga, como un lugar privilegiado para cultivar una cultura crítica, de disentimiento, desde la palabra herida. Un teatro crítico como el mayorguiano no anhela la identificación completa del lector-espectador, sino que aspira a infundir en él el espíritu de la sospecha, que es la llave para dejar a otros acceder a nuestras experiencias y acceder, a cambio, a las suyas.

Esta última es una experiencia plenamente democrática que nos hace rozar una recepción compasiva de la obra teatral:

El lector-actor ha de ponerse en el lugar de otro, haciéndose cargo de sus ideas y prejuicios, de sus sueños y pesadillas, de sus heridas y esperanzas. Por esa capacidad que tiene de hacernos pensar en otros y en lo que nos acerca y nos separa de ellos, el teatro es un espacio para la crítica y la utopía: un espacio para el examen de nuestras vidas y para la imaginación de otras vidas posibles (Mayorga 2016f: 297).

Las reflexiones anteriores nos han traído a un punto en el que ya estamos en condiciones de apuntalar un nuevo concepto de catarsis que opere en la producción dramática de Mayorga y que acompañe a la compasión pensada desde la contemporaneidad. El fin del teatro no es ya una catarsis trágica, sino una *catarsis crítica*.

3.5. La catarsis crítica: un descubrimiento incómodo

El término *catarsis crítica* fue empleado por Roland Barthes en su artículo «Fotos-impactos» incluido en *Mitologías* (1957). En él explica cómo una exposición de *fotos-impactos* dejaba indiferente al espectador: expuesto ante el horror mediado por el lenguaje intencional del horror, el espectador se veía desposeído de raciocinio. El fotógrafo ya se había estremecido ante la imagen, ya había reflexionado por él, ya había juzgado y sometido la

de sus compañeros, acababa cediendo sistemáticamente a la opinión de los demás. No obstante, el resultado del experimento variaba enormemente cuando a uno de los colaboradores se le instaba a ofrecer una respuesta sincera (Nussbaum 2013: 191-192).

escena a la fuerza del lenguaje... Más allá de la admiración técnica, el asistente a la exposición no podía *inventar* su propio relato. No quedaba nada por hacer (Barthes 2014: 98). La mayoría de *fotos-impactos* eran demasiado intencionales; aspiraban a constituir signos puros sin otorgar a esos signos «l'ambigüité, le retard d'une épaisseur⁵²» (2014: 100). Frente a la galería de *fotos-impactos*, Barthes contrapuso la foto literal. Al prescindir de alegato o explicación, la fotografía literal obligaba al espectador a interrogarse violentamente, lo encaminaba a la elaboración de un juicio que debía elaborar por sí mismo sin la presencia distorsionadora del fotógrafo aspirante a demiurgo. En esto consiste la *catarsis crítica*, de la que Barthes consideraba precursor a Brecht, y que, como diría Noiriél, no se trata de una purgación de las emociones, sino de una purgación de los prejuicios (2009: 25).

El concepto de *catarsis crítica* sobre el que escribe Barthes es totalmente extrapolable no solo al teatro brechtiano, sino a la concepción del hecho teatral de Mayorga. Hemos visto cómo la catarsis tradicional estaba vinculada a la identificación y cómo esta última quedaba invalidada en *Animales nocturnos*. Mayorga apuesta por una dialéctica entre la identificación y el distanciamiento para lograr alcanzar un catarsis *otra*: la catarsis crítica, que, como la experiencia de las *fotos-impactos*, obliga al lector-espectador no solo a sentir sino a pensar, a imaginar otras posibilidades de resolución para los conflictos que nos acechan. La ficción favorece nuestra indagación sobre cómo vivir nuestras vidas de una forma mejor porque nos empuja a explorar el campo de las posibilidades —de elección, de circunstancia y de interacción entre ambas—, que se revelan con tanta persistencia en nuestras vidas que las consideramos como *nuestras* posibilidades. De esta forma, el dilema de HOMBRE ALTO frente a la seducción y la necesidad, esto es, frente a la elección y la circunstancia, tiene su correlato en el lector-espectador. Lo mismo puede decirse de cada uno de los debates internos que comparten en escena los personajes. Al hacernos cargo de sus posibilidades como propias, el juego de la identificación y el distanciamiento apuntala el juicio de la similitud de posibilidades y el eudemónico. Como consecuencia, la autocrítica a la que se somete al lector-espectador es más significativa. Esta nueva catarsis está en consonancia con la compasión pensada como una emoción evaluativa que, al inducir un análisis crítico de uno mismo y con el otro, reúna en un mismo movimiento significativo la identidad y la alteridad. El conflicto comienza a migrar de la escena al interior del lector-espectador.

⁵² La ambigüedad, la lentitud de lo denso. (Traducción de Hector Schmucler para siglo xxi editores).

Este proceso no solo tiene lugar en *Animales nocturnos*, sino que se fragua en el conjunto de la producción dramática de Mayorga. Así, el dramaturgo español se refirió al objetivo que perseguía en la construcción del personaje del COMANDANTE de *Himmelweg* en los siguientes términos:

[...] presentar a un nazi, no tonto, no banal, sino inteligente [...] Intenté construir a un personaje que fuese fascinante, que pudiese fascinar, que fuese inteligente [...]. E intentaba provocar que el espectador dijera, ni siquiera “este fascista, qué inteligente es”, sino “qué hombre inteligente” y solo después se diera cuenta de que es fascista. Porque en alguna medida así uno podría reconocer lo fascista que hay en uno (1999: 60).

La catarsis crítica tiene el foco puesto en lector-espectador; este, al darse cuenta de lo inteligente que era el COMANDANTE, de lo poderosos que eran sus argumentos, «generará sus propios contraargumentos, y esos son siempre más interesantes que los que el autor pueda proponer» (Artesano y Vilar 2010). El teatro de Mayorga se vincula, de esta forma, con el *teatro-problema* de Jean-Paul Sartre. Siguiendo las palabras del pensador francés, lo esencial es que los espectadores salgan de la sala teatral —o de la lectura de la obra— diciéndose a sí mismos: «le sauvage que je vois sur scène, c’est moi»⁵³. Esta es la manera en la que se consigue que reconozcamos en HOMBRE BAJO no un monstruo, sino un puzle complejo que se completa con nuestras propias piezas. El *salvaje* de Sartre no es más que lo que de animal tiene el hombre. Esto es lo que nos dice el título de nuestra obra: *Animales nocturnos*. A diferencia de otras piezas de su producción, Mayorga no recurre aquí a la humanización del animal —vienen a la mente *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin* o *La paz perpetua*—, sino que nos encontramos con unos personajes humanos que, a la inversa, dejan entrever lo que tienen de animal, lo que *todos* tenemos de animal. Como las criaturas del zoo, son cazadores nocturnos en busca de una presa a la que degollar. Su nocturnidad alude, entre otras cosas, a la voluntad del ser humano por ocultar lo que le desagrada de sí mismo. Recordemos las palabras de HOMBRE ALTO en el Yakarta cuando intenta hacer creer a BAJO que no es extranjero: «no soy extranjero», «¿Parezco extranjero?», «No tengo nada en contra de ellos, siempre y cuando no vengan a crear problemas. He conocido gente estupenda de todos los colores. Gente que no viene a darte lecciones sobre cómo vivir en tu propio país. Por desgracia, parece que abundan más los que...» (2014d: 337).

⁵³ El salvaje que veo en escena soy yo. (Traducción propia). La cita está tomada de (Spooner 2013: 415), que remite, a su vez, a (Noiriel 2009: 177).

La catarsis crítica de *Animales nocturnos* suscita en nosotros el reconocimiento de nuestras virtudes y nuestros defectos. Es probable que el lector-espectador descubra muchas similitudes con el comportamiento de los personajes. HOMBRE ALTO, HOMBRE BAJO, MUJER ALTA y MUJER BAJA caen de una forma u otra en distintas formas de violencia, que se muestran tanto más peligrosas cuanto más cotidianas son. Al reconocernos en los personajes, y al hacerlo con posibilidad de cambio, podemos provocar una transformación social. Al descubrirnos en los personajes comprendemos que no hace falta ser un monstruo para incurrir en la violencia; todo lo contrario: el mal se filtra en nuestras vidas de las formas menos esperadas y más rutinarias. El controvertido descubrimiento al que llegó Hannah Arendt tras presenciar el juicio de Eichmann en Jerusalén fue que el ciudadano alemán que condenó a muerte a millones de personas no era un monstruo. A su hallazgo lo llamó: *la banalidad del mal*⁵⁴. Su consecuencia más inmediata es no solo que todos seamos susceptibles de adoptar comportamientos que vulneran la dignidad de los demás; sino que, probablemente, lo estemos haciendo en el día a día. Esta epifanía no es nada cómoda.

La incomodidad es una de las claves de la recepción del montaje de El Aedo. Su razón de ser es la provocación de un análisis de conciencia en el espectador. La primera consecuencia es que este debía elegir cuándo abandonar la sala. El *deus ex machina* que salvara al universo de ficción no iba a llegar; ya era demasiado tarde. Como sucedía con la galería de *fotos-impactos* a la que se refería Barthes, las decisiones ya no iban a ser tomadas por él. Los actores permanecerían bailando hasta que el último espectador abandonara la sala. Las acciones internas al nivel teatral habían trascendido a la realidad y las consecuencias eran bilaterales. Era la hora de la respuesta. El *Animales nocturnos* de El Aedo, al igual que el original escrito, no ofrece respuestas. Las decisiones que toman los personajes no suponen soluciones. Se ha visto claramente con la huida de MUJER ALTA; pero lo mismo puede decirse de los demás: lejos de solventar la asimetría entre los dos vecinos, MUJER BAJA la acrecienta; en lugar de hacerla saltar por los aires, HOMBRE ALTO parapeta su esclavitud; en vez de desistir en el chantaje, HOMBRE BAJO extiende las redes de la responsabilidad compartida. El dramaturgo no resuelve las incógnitas que acechan al lector-espectador de la obra, sino que delega en él, a través de la dialéctica de la identificación y el distanciamiento, así como de las apelaciones directas a su calidad de testigo, la responsabilidad⁵⁵ de responder a *la*

⁵⁴ Hannah Arendt desarrolló esta idea en *Eichmann en Jerusalén: Un informe sobre la banalidad del mal* (1963).

⁵⁵ Los efectos en términos de responsabilidad del espectador generados a través de la dialéctica entre identificación y distanciamiento no son exclusivos de *Animales nocturnos*, sino que, como era de esperar, también están presentes en otras obras del dramaturgo. Peral Vega observó el mismo funcionamiento de la

pregunta —a una pregunta que, en virtud de la similitud de posibilidades y del juicio eudemónico, adquiere unas dimensiones extraordinarias de gravedad y responsabilidad—. Se cumple, así, la que Peral Vega considera la verdadera función del teatro: «incitar a la pregunta más que encontrar una respuesta o un culpable unívocos» (2017: 115). Esta pregunta no es otra que la que Primo Levi lanzó al lector de sus escritos de supervivencia: *¿qué harías tú?*

3.6. A la espera del Juicio Final

Los epígrafes previos nos han conducido al momento decisivo. Tras acompañar a los personajes a lo largo de la obra, de ser interpelados en calidad de testigos por HOMBRE BAJO en el zoo, y tras la incomodidad de identificarnos con las luces y las sombras de todos ellos, nos encontramos ante un conflicto irresuelto que demanda nuestra mirada⁵⁶. El chantaje de la primera escena en el Yakarta relegaba la responsabilidad de las Instituciones —que han dejado de velar por la seguridad de los ciudadanos— a HOMBRE BAJO. De él era la decisión de ayudar o poner en jaque a su vecino. A estas alturas, la responsabilidad ya no recae en ningún personaje. Las apelaciones al lector-espectador como testigo de los acontecimientos deben ser escuchadas. La respuesta a la que se enfrenta es: *¿qué harías tú?*

Sin embargo, el conflicto, ya lejos de ser el que experimentan los personajes, remite a los problemas que nos acechan junto al *otro* en la realidad. «Lo cierto es que el pensamiento que importa no es el del autor, sino el del espectador. De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador no debería salir cargado de ideas, sino de impulso crítico, desconfiando de lo que oye y de lo que ve, más pobre en ideas, más inseguro, más dispuesto a abrir todas las puertas» (2016h: 323). El cambio está fuera del teatro. Ya no se trata del *otro*-actor en tanto personaje, sino del *otro* como sujeto de la realidad que me permite construirme moralmente

identificación y el distanciamiento en su estudio de *Hamelin* (2005) y *Reikiavik* (2013): «Estos lenguajes violentados generan un espectador violentado, forzado de manera continua a implicarse y distanciarse [...], a cuestionarse su papel en la *fábula* y a determinar hasta qué punto es partícipe de ese acto de supuesta depravación ética y de evidente depravación verbal» (2017: 115).

⁵⁶ Merece la pena rescatar las siguientes palabras de Mayorga, que vinculan la mirada de los personajes de *Animales nocturnos* con la que propiciaba el *Lager*: «Lo que se da en Auschwitz no es irracional, no es una excepción de la razón, sino razón pura, una razón *no compasiva* que no reconoce el rostro del otro, que no mira al otro» (Egger 2017: 47; el subrayado es mío). El tema de la mirada es, pues, central en la obra. Además, apela a un ejercicio compasivo que implica la participación del juicio crítico del lector-espectador en calidad de ciudadano. En efecto, de acuerdo con Mayorga, «Auschwitz nos interroga sobre lo que hay debajo de, por ejemplo, nuestras políticas de extranjería. También nos interroga sobre nuestras políticas educativas: ¿están formándose en nuestras escuelas ciudadanos críticos, capaces de interrogar y de interrogarse y de mirar compasivamente a otros seres humanos?» (Egger 2017: 49). De la capacidad de una mirada compasiva depende el éxito de una cultura crítica.

a partir de sus heridas. En el momento en el que se escribió la obra, ese *otro* era un *simpapeles* que corría el riesgo de ser deportado. En 2010, lo eran los gitanos no franceses en situación irregular que fueron expulsados bajo el gobierno de Sarkozy. En la segunda década del siglo, son los refugiados sirios y los africanos que sueñan con un mundo mejor. En sus rostros escuchamos la pregunta de Levi y el mandato de Lévinas: *no matarás*⁵⁷. Así pues, a esperas de una redención que puede no llegar nunca, le toca al lector-espectador hacerse cargo de la pregunta. Ante ella, se entra de lleno en el territorio de la compasión.

Los juicios que la sostienen han concluido intactos. El receptor de *Animales nocturnos* conserva la certeza de que el problema que se le presenta es grave. La situación de los *simpapeles* en España es seria y, a través de la ficción, ha compartido su sufrimiento. Por otro lado, los personajes de la obra no son monstruos ni individuos cuyas vidas se sitúen en el polo opuesto de las nuestras. La voluntad de Mayorga por trascender lo particular, que se observa en la escasa información que tenemos de los personajes o en la polisemia de la ley tres siete cinco cuatro, persigue que el conflicto hable de muchos otros conflictos. Por otro lado, al descubrírnos a nosotros mismos en los personajes, asumimos como propias sus posibilidades. Queda así satisfecho el juicio de similitud de posibilidades. En tercer lugar, la inocencia de los personajes está inmersa en una zona gris que se resiste a ser reducida en términos del Bien y el Mal. Es tarea del lector-espectador responder a los interrogantes morales que le plantean los comportamientos de los personajes. Ahora bien, en la medida en que el conflicto ha abandonado la ficción para instalarse en el receptor, la responsabilidad ya no atañe a los personajes, sino a las personas en situación de vulnerabilidad que nos rodean —y, con ellas, a nosotros mismos—. Finalmente, la decisión de actuar depende del juicio eudemónico. En la medida en que podamos decir que los demás cuentan para nosotros, que están entre nuestras metas y proyectos más preciados, habrá compasión. Mayorga formula la validez del juicio eudemónico como sigue al hablar del teatro histórico: al espectador «le ha ocurrido algo, esa obra ha sido un acontecimiento biográfico suyo [...] Lo que me puede importar es construir esa experiencia a través de la cual ese pasado está invadiendo la vida de ese espectador de algún modo, que el espectador sienta que allí se está jugando algo suyo, algo suyo actual presente, eso es lo que me importa» (Fernández 1999).

⁵⁷ Lévinas defendió en *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad* (1977) que la responsabilidad hacia el *otro* tiene sus raíces en la construcción subjetiva. El *yo* se construye a partir del *otro*. La subjetividad es, por tanto, esencialmente ética; la responsabilidad tiene su origen en el contacto con el *otro*. El rostro del *otro* muestra todas sus vulnerabilidades y en sus facciones reverbera el quinto mandamiento: *no matarás*.

Sostengo que las reflexiones sobre el teatro histórico pueden aplicarse a *Animales nocturnos* recurriendo a la concepción benjaminiana de la historia, que tan presente está en el quehacer dramático de Mayorga. Si el pasado es pertinente es por lo que tiene de presente, o por lo que el presente tiene de pasado. En este sentido, la única forma de hacer justicia a las víctimas del pasado es evitar que haya víctimas en el presente. Por otro lado, la voluntad que tiene el dramaturgo de trasladar a la contemporaneidad del lector-espectador los conflictos teatrales se sustenta no solo en su concepción del teatro histórico sino en la del teatro en su conjunto como hecho político. En definitiva, *Animales nocturnos* consigue que este juicio se satisfaga por medio de la dialéctica entre identificación y distanciamiento. Este juego entre ambos recursos difumina las barreras que generan las *lógicas del nosotros*. Nos vemos forzados a ocupar lugares contradictorios y juzgar los acontecimientos desde la zona gris de la recepción. Esto impide que se tracen líneas divisorias entre *nosotros* y *ellos*; esto fomenta la democracia.

Así pues, el juicio de gravedad, el de inocencia, el de similitud de posibilidades y el juicio eudemónico se ven satisfechos al final de la lectura o la representación. Al mostrar las vulnerabilidades compartidas por todos los personajes, al mostrar sus heridas y, con ellas, las de los lectores-espectadores, *Animales nocturnos* arroja luz sobre la dependencia a la que estamos sujetos, queramos o no, todos nosotros. El sufrimiento de los personajes, el hecho de que este sufrimiento sea además evitable, produce una experiencia profundamente democrática: la asunción de la fragilidad humana y la necesidad que todos tenemos de ver cubiertas ciertas necesidades que solo podemos conseguir de los demás, como la dignidad, el cariño y la compañía.

El intento de los personajes de *Animales nocturnos* por cubrir estas necesidades a través de la dominación del prójimo es manifiestamente fallido. La única forma de vencer la seducción de la dominación es la compasión. Como dice MUJER BAJA en un momento de la obra: «Estaban diciendo cosas terribles sobre los extranjeros. Me entró una desazón tremenda. He pensado que deberíamos hacer algo. [...] Mostrarles nuestro afecto. Mostrar afecto a los que tengamos cerca» (2014d: 365). La mirada compasiva nos permite hacernos cargo de las heridas del prójimo. El *Lager* es de nuevo un espacio de sabiduría nada desdeñable. Destierra la ética de la buena conciencia, la de la irreprochabilidad, e instaura la ética de la responsabilidad: «En el lager se revela que solo la vulnerabilidad del otro puede constituirme como sujeto moral: uno es sujeto moral en la medida en que es capaz de atender la vulnerabilidad del otro y de hacerse cargo de ella» (Mayorga 2016b: 71). En este sentido, la formación del individuo como sujeto moral a partir de la vulnerabilidad del otro supone

hacerse cargo de ella; es decir, requiere asumir su fragilidad, su capacidad de sufrimiento, y tomar la decisión de aliviarla. Automáticamente, esa persona pasa a formar parte de su *círculo de interés*.

Así pues, en el momento en que se llega a ubicar al lector-espectador ante la necesidad de responder ante el chantaje, podemos hablar ya plenamente de compasión. La compasión no es solo el sufrimiento con el prójimo, ni la comprensión de su situación; significa hallarse ante la decisión de hacerse cargo de sus heridas o pasar de largo. Mayorga sitúa al lector-espectador de la última escena de *Animales nocturnos* en la ventana que da al patio en la que asesinan a Josef K. De esta forma, la obra supone una segunda oportunidad para que desde esa ventana se tome una decisión que comprometa políticamente al *yo* con el *otro*. Aquí finaliza el trabajo del dramaturgo. Ninguna de las versiones del texto escrito contiene el final; en calidad de co-creador, es tarea del lector-espectador hacerse cargo del desenlace.

CONCLUSIONES

El poder de la compasión

Las emociones conforman una parte muy importante de nuestra vida en sociedad. Como se ha visto en la introducción, los discursos del panorama político actual no apelan exclusivamente a la razón, sino que, habitualmente, suscitan intensas pasiones a través del lenguaje: ira, odio, miedo, aversión, desesperación... Dentro del ámbito de la filosofía, Martha Nussbaum ha prestado una atención especial al papel que desempeñan las emociones en la arena política desde la filosofía liberal. Para ella, la compasión es fundamental a la hora de construir y consolidar una *sociedad decente* que aspire a guiarse por unos valores compartidos entre los que se encuentren la igualdad, la justicia y la dignidad. La participación del teatro es fundamental en este proyecto político. El arte dramático puede, para Nussbaum, enfrentar al lector-espectador a la experiencia de la emoción, la pasividad y la percepción de la particularidad con vistas a cuestionar, a través de la sorpresa, de la dialéctica identificación-distanciamiento y del desconcierto, su sistema de pensamiento ético. Para Nussbaum, en este ejercicio de la percepción estamos practicando la compasión. Ahora bien, ¿puede aprovecharse el estudio teórico de la filósofa estadounidense para adentrarse en un estudio del teatro español contemporáneo que tenga en cuenta el papel de las emociones en la arena política?

Este es el reto que ha asumido este trabajo al escoger una obra concreta, *Animales nocturnos* de Juan Mayorga, para poner a prueba la teoría de las emociones políticas en el ámbito teatral. El punto de partida ha sido el convencimiento de que el teatro del dramaturgo español brinda una oportunidad inigualable para explorar no solo la relación entre ética y estética en el ámbito de la escena española actual, sino también el profundo vínculo entre pensamiento y emoción, algo que, hasta el momento, no ha sido estudiado en su teatro. Se trata de responder las siguientes preguntas: ¿qué lugar exacto ocupan las emociones en el programa teatral de Mayorga?, ¿qué procesos cognitivos tienen lugar en la mente del lector-espectador para que sea capaz de ejercer un cambio efectivo en su mundo?, ¿cómo las emplea su teatro para la construcción de una sociedad mejor?

Para abordar las preguntas anteriores, se ha necesitado reconceptualizar la catarsis y la compasión teatrales para que rindan cuentas sobre los procesos que tienen lugar en una obra como *Animales nocturnos*. Para ello, he recurrido a la definición de la psicología positiva: compasión no es solo un sufrimiento empático generado por la coyuntura en la que

se encuentra el prójimo, sino que es necesario reconocer la participación del pensamiento evaluativo en el proceso compasivo. Como todas las emociones, el dolor va acompañado necesariamente de unos juicios que condicionan la respuesta del sujeto sensible. Existen cuatro juicios compasivos: el de gravedad, el de inocencia, el de similitud de posibilidades y el eudemónico. Conjuntamente, configuran un *círculo de interés* que determina por qué y por quiénes sentimos compasión. Un círculo de interés reducido —resultado, por ejemplo, del miedo o de una educación que presenta al *otro* como un ser desprovisto de dignidad y respeto— es la fuente de una gran violencia. Ahora bien, todos nos movemos, en gran medida, por círculos de interés que trazan divisiones, que caen en las redes de la lógica excluyente del *nosotros*, que generan violencia. Como recordó Agamben, Auschwitz sigue vivo en todo partido de fútbol, en la normalidad aparentemente más inocua. ¿Es posible superar esta condición? La respuesta es afirmativa en la medida en que seamos capaces de ampliar nuestros círculos de interés, en la medida en que la humanidad nos toque en *cada* ser humano, cuando reconozcamos un ruego en la mirada de todos los que nos rodean, cuando exista compasión.

Un espectador político compasivo

Animales nocturnos pone en juego toda una maquinaria teatral encaminada a generar en el lector-espectador una respuesta que, desde este sistema teórico, podemos llamar *compasiva*. En efecto, el propio texto involucra al lector-espectador de manera directa; le obliga a reconocer su condición de testigo de los acontecimientos e inculca en su mente la siguiente pregunta: ¿qué harás tú? La forma de hacerlo desde el texto consiste en la ruptura de la cuarta pared indicada en las acotaciones, como en la escena del zoo, o a través del movimiento dialéctico entre identificación y distanciamiento. Este es precisamente uno de los pilares constructivos de *Animales nocturnos*: los personajes de la obra son seres ambiguos que desdibujan las fronteras entre el bien y el mal, que plantean un dilema acerca de sus responsabilidades, que arrastran, en definitiva, al lector-espectador a una lectura compleja en términos morales. Como se ha visto, es evidente que no constituyen modelos de comportamiento que deban ser imitados, sino que proponen un reto más profundo y activo. En este sentido, la identificación que opera en *Animales nocturnos* es una identificación fallida, híbrida. Mayorga, siguiendo el magisterio de Sanchis Sinisterra, aspira a crear ese modelo no *ante* el espectador, sino *en* el espectador. Su teatro es mayéutico. Este es un punto

de coincidencia extrema entre las propuestas de Nussbaum y Mayorga: ambas aspiran a estimular la mirada crítica del lector-espectador.

Los riesgos de la identificación en *Animales nocturnos* son enormes. En primer lugar, la identificación completa con la víctima contribuiría a levantar un muro ético entre unos personajes y otros. Nada impediría que este muro se replicara fuera del escenario. A este terreno fronterizo, Mayorga responde con la división de la culpa. Todos los personajes participan de un modo u otro en el desenlace. Todos tienen una cita pendiente cuando les llegue la hora del Juicio Final. Por otro lado, el lector-espectador se contentaría con juzgar el pasado desde una supuesta superioridad del presente basada en un *nosotros* mejor, en cierta idea de progreso que confiere al presente una experiencia manifiesta de la que el pasado carecía y que nos hace mejores. La consecuencia inmediata en términos prácticos de este refugio cómodo en la irreprochabilidad del *nosotros* presente es la pérdida de la capacidad de denuncia del momento en el que nos ha tocado vivir. De lo que se trata, sin embargo, es de explicar el pasado y no juzgarlo con vistas a ayudar a los ciudadanos a afrontar mejor los problemas del presente. Además, Nussbaum y Mayorga coinciden en otorgar al pensamiento crítico o disidente un lugar de máxima responsabilidad social. Una cultura sin límites es un imperio de barbarie. El teatro, como espacio de enfrentamiento dialéctico, es un lugar privilegiado para cultivar una cultura crítica, de disentimiento, desde la palabra herida. Un teatro crítico como el mayorguiano no anhela la identificación completa del lector-espectador, sino que aspira a infundir en él el espíritu de la sospecha, que es la llave para dejar a otros acceder a nuestras experiencias y acceder, a cambio, a las suyas.

Mayorga se aleja de toda identificación simplista con la víctima y de un juicio superficial del verdugo. Su trabajo se instala de lleno en la zona gris. «Pocas veces el teatro es tan útil —moral, políticamente— como cuando lleva al espectador a preguntarse por sus afinidades con el verdugo, por su complicidad con él. Pocas veces es tan útil como cuando descubre al espectador pisando lo que Levi llama “la zona gris”» (2016a: 98). La zona gris de la recepción en términos teatrales se sustenta sobre la dialéctica entre identificación y distanciamiento. Para Brecht, el problema de la identificación era que generaba *contagio*, una respuesta emocional que prescindía de todo juicio crítico. Para que haya compasión es necesario el distanciamiento. A través de este recurso, los acontecimientos se presentan como contingentes, no necesarios. De esta forma, las situaciones representadas en escena encuentran una posibilidad de cambio en el plano de la realidad. Los espectadores pueden, y de hecho deben, cambiar el mundo. En *Animales nocturnos*, el aspecto circular de la obra, en la que no solo no hay justicia posible sino que no hay condena alguna —ni a favor ni en

contra—, remite a un universo sin salida que deja al lector-espectador en una situación brechtiana, anticatártica, totalmente antiaristotélica. A este final anticlimático le he dado el nombre de *catarsis crítica*, siguiendo a Barthes. La catarsis crítica es esencial, como hemos visto, para generar el sentimiento compasivo en el lector-espectador mayorguiano.

La catarsis crítica obliga al lector-espectador no solo a sentir sino a pensar, a imaginar otras posibilidades de resolución para los conflictos que nos acechan. La ficción favorece nuestra indagación sobre cómo vivir nuestras vidas de una forma mejor porque nos empuja a explorar el campo de las posibilidades —de elección, de circunstancia y de interacción entre ambas—, que se revelan con tanta persistencia en nuestras vidas que las consideramos como *nuestras* posibilidades. Al espectador «le ha ocurrido algo, esa obra ha sido un acontecimiento biográfico suyo [...] Lo que me puede importar es construir esa experiencia a través de la cual ese pasado está invadiendo la vida de ese espectador de algún modo, que el espectador sienta que allí se está jugando algo suyo, algo suyo actual presente, eso es lo que me importa» (Fernández 1999). Esta nueva catarsis está en consonancia con la compasión pensada como una emoción evaluativa que, al inducir un análisis crítico de uno mismo y con el otro, reúna en un mismo movimiento significativo la identidad y la alteridad. El conflicto migra de la escena a la vida del lector-espectador. El interés por la literatura es, de esta forma, cognitivo: es un interés por descubrir las posibilidades e imposibilidades que la vida nos ofrece y, al mismo tiempo, es el descubrimiento de una oportunidad para cambiar la red de relaciones que construyen nuestro mundo.

Este descubrimiento no es nada cómodo en *Animales nocturnos*: supone reconocer lo que hay de bestia en cada uno de nosotros. Todos incurrimos en formas de violencia que se manifiestan en cómo nos comportamos con los demás, en cómo usamos nuestras palabras y cómo somos usados por ellas. Como dice HARRIET, «Ahí empieza siempre todo, en las palabras. Lo he visto en todas partes: las palabras preparan muertes; las palabras matan. Las palabras marcan a la gente que hay que eliminar: “judío”, “burgués”, “comunista”, “fascista”, “terrorista”...» (2014a: 497). Las palabras pueden usarse para construir o para derruir, para vivir o para matar. Como la señora Schumann en *La tortuga de Darwin*, HARRIET también sale a quemar libros, le fascina ver las llamas hasta el cielo... pero siente miedo, comprende que, si hoy quema libros, mañana quemará personas. Al hacer una lectura de sí misma, invoca la misma autocrítica en el espectador. Esta es la purgación, si es que cabe otorgarle ese nombre, en la producción dramática de Juan Mayorga. Las sensaciones incómodas que experimentamos nos cambian. Pero ese cambio nace de la compasión, pues emana de la otredad, de la imaginación despertada por un estímulo visual, *por y en* el teatro.

Un camino de esperanza

Tanto la teoría de las emociones de Nussbaum como el proyecto teatral de Mayorga coinciden en otorgar a las artes —y, en particular, al teatro— la capacidad de cambiar el mundo a través de una mirada compasiva. Al convocar al lector-espectador a una reflexión que aúna sentimiento y pensamiento crítico, *Animales nocturnos* genera la oportunidad de que este se haga cargo de las vidas de los demás. Como afirmó Spooner, lejos de adoptar la visión optimista de la historia de la filosofía hegeliana, Mayorga está convencido de que ningún futuro desalojará la barbarie. El tiempo no conduce, para él, hacia una humanidad emancipada (2013: 434). Mayorga concede una importancia capital a las flores aplastadas en los márgenes del camino del progreso ilustrado. El dramaturgo no circunscribe su proyecto al presente; para él, la sociedad debe hacerse cargo no solo de las vidas de los vivos sino, en especial, de las de los muertos. No hay justicia presente sin justicia pasada. ¿Hasta qué punto es esto posible? ¿Hemos volcado nuestras energías en un proyecto político y teatral cuya consecución es irrealizable? ¿Existe verdaderamente posibilidad de cambio?

Mayorga sigue de cerca al Benjamin de las *Tesis sobre la historia*. Reyes Mate se pregunta en *Medianoche en la historia* por qué debe privilegiarse la mirada del sujeto que sufre, qué es lo que tiene de particular o sobresaliente el *lumpen* de la historia. La respuesta que puede leerse en su comentario al texto de Benjamin es la siguiente: «Saber que la historia pudo ser de otra manera. Ellos saben que el hecho no agota las posibilidades de una acción histórica» (2006: 124). Puesto que el teatro es el reino de la posibilidad, esta reflexión es profundamente pertinente en términos dramáticos. Reyes Mate reconoce en el filósofo alemán una crítica al pensamiento político de los Estados democráticos que camuflan lo que para algunos es evidente, a saber, que su democracia es solo para algunos. *Animales nocturnos* nos recuerda que esta contradicción anida en nuestro propio Estado de derecho. Las mismas contradicciones que encontramos hoy son las que erigían las naciones de otrora. De esta forma, Benjamin llama la atención sobre lo que resulta entonces evidente: que esas contradicciones, lejos de ser fallos aislados del sistema, conforman la norma. El Derecho es, así pues, inseparable de la violencia⁵⁸. Esto quiere decir que la ley tres siete cinco cuatro ha existido siempre. La violencia se reproduce en el tiempo por medio de la fundación y la conservación del Derecho. A esta repetición cíclica de la violencia, Benjamin le atribuye un carácter *mítico*. Su correlato teatral es el baile entre ALTO y BAJA, que actualiza la escena del

⁵⁸ Benjamin desarrolló este pensamiento en *Para una crítica de la violencia* (1921).

Yakarta y nos empuja a un ciclo de naturaleza mítica. ¿Cómo puede ponerse fin a este *eterno retorno*?

A la violencia mítica opone Benjamin, rasgo por rasgo, la violencia divina: «En tanto que la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina es destructora de derecho. Si la primera establece fronteras, la segunda arrasa con ellas; si la mítica es culpabilizadora y expiatoria, la divina es redentora; cuando aquella amenaza, esta golpea, si aquella es sangrienta, esta otra es letal aunque incruenta» (1998: 41). El primer paso para acabar con la violencia mítica es apelar a la redención. Como hemos visto, la redención benjaminiana se invoca cuando ante una situación desesperada se exclama *¡No hay derecho!* o *¡Qué injusticia!* En tales circunstancias, se puede hablar de redención puesto que «no se acepta el crimen, ni el totalitarismo nazi, ni la traición comunista, ni el conformismo socialista, como fatalidades, sino como fracasos y, por tanto, como momentos de privación del derecho o de la esperanza» (Mate Rupérez 2006: 24). La única forma de aspirar a un mundo mejor pasa por no olvidar los crímenes, es decir, *re-conocer* lo que de barbarie tiene todo documento de cultura. Comprender esta aparente contradicción es el único progreso posible. Desde este prisma, queda patente la labor del teatro. Puesto que no hay progreso sin memoria y ya que los crímenes del pasado suelen caer en el olvido, devorados por el tiempo, el teatro puede trabajar contra la desmemoria.

Etty Hillesum, que sería asesinada a los veintisiete años en Auschwitz, dejó escrito: «Si todo este sufrimiento no conlleva ampliar el horizonte, si, además de quitarnos de encima asuntos más insignificantes y secundarios, esto no trajera consigo una humanidad más profunda, entonces todo habrá sido en vano» (Mayorga 2016b: 69). Creo firmemente que el teatro de Mayorga contribuye a acercarnos un poco más a esa meta con la que soñaba Etty Hillesum, la de una humanidad más profunda y —añado— más compasiva. La deuda que nos exigen las víctimas del pasado supera con creces todo el capital humano del presente; pero nuestra riqueza en términos morales no nos exime de reconocer que este pago sigue vigente. Paul Ricœur ha meditado en profundidad sobre la relación entre la memoria, la historia, el perdón y el olvido. Para él, se trata de contraer esta deuda, es decir, debemos aceptar ser y seguir siendo deudores insolventes. Hay que asumir que en nuestro balance de cuentas hay unas pérdidas abismales. Para ello, «*hay que aplicar el trabajo del duelo a la propia deuda*, reconocer que el olvido evasivo y la persecución sin fin de los deudores dependen del mismo problema y establecer una sutil frontera entre la amnesia y la deuda infinita» (1999: 69). El teatro de Mayorga contribuye a convertir esta deuda, lo irreparable, en immemorial.

La dimensión intelectual del teatro mayorguiano es ineludible y ha sido estudiada en profundidad por la academia —baste recordar las tesis doctorales de March Tortajada, Burel o Spooner, así como los artículos publicados en la revista *ReCHERches*—. El dramaturgo español es capaz de crear textos que amalgaman a la perfección filosofía, matemática y ficción. Sin embargo, no se ha prestado mucha atención, hasta el momento, al papel que desempeñan las emociones —y, en particular, la compasión— en la recepción de la producción dramática de Mayorga dentro del marco político de su teatro. La filosofía ha intentado durante mucho tiempo combatir la violencia por el *logos*, por el uso de un discurso razonado. «Se trata de uno de sus objetivos fundamentales y humanistas que, a pesar de la larga serie de violencias sufridas por los humanos, parece resistir. En este sentido, la filosofía de Levinas, después de la experiencia de la Shoah, podría considerarse como el intento de establecer un nuevo humanismo» (Burel 2017a: 118). Se trataría de un humanismo basado en una ética que extiende la mirada más allá de la razón, que mira a los ojos del otro y siente. Sería interesante abordar un estudio del lugar que ocupa Mayorga dentro de este nuevo humanismo en el que las emociones desempeñan un papel fundamental.

La teoría de las emociones políticas de Martha Nussbaum supone una forma de emprender esta nueva línea de investigación. Leer a Mayorga desde Nussbaum plantea unos retos insoslayables; pero, a su vez, abre un amplio campo de posibilidades totalmente nuevas. Creo firmemente en la productividad de un estudio elíptico en el sentido benjaminiano, esto es, de un trabajo que tome dos objetos y los haga dialogar para generar un espacio de tensiones «tanto más rico cuanto más distantes y heterogéneos los términos del par, cuanto menos afines parezcan en principio, cuanto más imprevisto su encuentro, cuanto menos obvia su cita, cuanto más independiente esta de la intención de quien la descubra» (Mayorga 2016d: 18). Aunque la teoría de las emociones políticas de Martha Nussbaum se erige sobre un modelo político de corte liberal, nada impide que, al entrar a dialogar con el teatro de Mayorga —cercano a posturas marxistas—, pueda engendrar un espacio de tensión especialmente fructífero. En efecto, se ha visto cómo las reflexiones de Nussbaum sobre la compasión pueden aplicarse a un estudio teatral de *Animales nocturnos* sin menoscabo de los planteamientos fundamentales del teatro mayorguiano. Como Nussbaum planteó en *Political Emotions*, cada sistema de pensamiento político puede aprovechar las investigaciones de la teoría de las emociones políticas y ponerlas al servicio de sus propias ideas e intereses. En este sentido, sería pertinente preguntarse cómo incluir las emociones en la primera línea de

las investigaciones teatrales sobre Mayorga, así como hacer entrar a dialogar otros planteamientos teóricos como los de Judith Butler en *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence* (2004) o los de Virginia Held en *The Ethics of Care: Personal, Political, Global* (2005).

Asimismo, es capital tener en cuenta al espectador en el proceso comunicativo que enmarca el fenómeno teatral. Lo importante en el teatro de Mayorga no es tanto el texto o la palabra, sino el *hueco*. Estas ausencias, como sucede en el teatro de Sanchis Sinisterra, invocan la participación del espectador, que se convierte en co-creador. «Lo cierto es que el pensamiento que importa no es el del autor, sino el del espectador. De un verdadero teatro de pensamiento, el espectador no debería salir cargado de ideas, sino de impulso crítico, desconfiando de lo que oye y de lo que ve, más pobre en ideas, más inseguro, más dispuesto a abrir todas las puertas» (Mayorga 2016h: 323).

En *Himmelweg*, Mayorga nos muestra una farsa en la que los prisioneros del gueto de Terezín representan un papel: las parejas recorren enamoradas las calles del ejemplar gueto checo, los niños juegan a la peonza, una niña se baña alegremente en el río... Todo es una farsa para el delegado de la Cruz Roja que inspecciona el funcionamiento del gueto. El delegado se limita a derivar un juicio desde las apariencias y no llega a abrir ninguna puerta. Finalmente, acaba redactando un informe positivo. *Himmelweg* le sirve a Mayorga para representar la responsabilidad de un hombre que debe ayudar a las víctimas y, sin embargo, se acaba convirtiendo en cómplice de los verdugos. Este comportamiento es constante en la producción mayorguiana: lo vemos en *Animales nocturnos*, está presente en *La paz perpetua*, es parte esencial de *La tortuga de Darwin*... La visita del delegado de la Cruz Roja a Terezín le vale a Mayorga «como contraimagen de la misión de la filosofía y de la misión del arte. Ambas coinciden: decir la verdad» (2016h: 322). Esta misión es, además, la del investigador teatral. Como el espectador que reclama el dramaturgo español para su teatro, como el filósofo y el artista, el investigador debe guiarse por una voluntad inquebrantable por emprender nuevos caminos, por abrir todas las puertas.

¿Por dónde debemos empezar? Por el sufrimiento. Como dijo Adorno (1984: 27), «dejar hablar al sufrimiento es la condición de toda verdad».

BIBLIOGRAFÍA

Documentos impresos y electrónicos

ADORNO, Theodor W. (1984): *Dialéctica negativa*, J. M. Ripalda (ed.), Madrid: Taurus.

AGAMBEN, Giorgio (2009): *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo. HOMO SACER III*, A. Gimeno Cuspinera (trad.), Valencia: Pre-Textos.

ALVARADO, Esther (2016): «Juan Mayorga revisa sus *Animales nocturnos*», *El Mundo*, 5 de marzo. Disponible en:
<https://www.elmundo.es/cultura/2016/05/05/572b839c46163fe9468b45d7.html>
[Consulta: 08/04/2020].

ARENDT, Hannah (2008): *Eichmann en Jerusalén*, C. Ribalta (trad.), Barcelona: DeBOLSILLO.

——— (2006): *Los orígenes del totalitarismo*, G. Solana (trad.), Barcelona: Penguin Random House.

ARISTÓTELES (1974): *Poética de Aristóteles*, V. García Yebra (ed.), Madrid: Gredos (Biblioteca románica hispánica. IV, Textos, 8).

ARTESERO, S. y R. VILAR (2010): «Conversación con Juan Mayorga», *Pausa*, 32. Disponible en: <http://www.revistapausa.cat/conversacion-con-juan-mayorga/>
[Consulta: 11/06/2020].

AZNAR SOLER, Manuel (2017): «La violencia en *Himmelweg* de Juan Mayorga», *ReCHERches*, 18, pp. 79-98.

——— (2011): «Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga», en J. Mayorga, *Himmelweg*, M. Aznar Soler (ed.), Ciudad Real: Ñaque Editorial, pp. 15-112.

- BARTHES, Roland (2014): *Mythologies*. París: Éditions du Seuil.
- BEIN, Steve (2013): *Compassion and Moral Guidance*, Honolulu: University of Hawai'i (Monográfico / Society for Asian and Comparative Philosophy, 23).
- BENJAMIN, Walter (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, B. Echeverría (trad.), México D. F.: Editorial Ítaca.
- (1998): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, R. Blatt (trad.), Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. y G. SCHOLEM (1987): *Correspondencia 1933-1940*. Madrid: Taurus.
- BEN-ZE'EV, Aaron (2000): *The Subtlety of Emotions*. Massachusetts: The MIT Press.
- BOROWSKI, Tadeusz (2004): *Nuestro hogar es Auschwitz*. Barcelona: Alba.
- BRECHT, Bertolt (2004): *Escritos sobre Teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BUREL, Erwan (2017a): «De voces filosóficas en el teatro de Juan Mayorga», *ReCHERches*, 18, pp. 109-123.
- (2017b): *La violence dans le théâtre de Juan Mayorga*, Tesis doctoral. Université de Strasbourg.
- (2011): *Animalización del personaje en La paz perpetua y Animales nocturnos de Juan Mayorga*, Trabajo de Fin de Máster. Université de Provence Aix-Marseille 1.
- CORDONE, Gabriela (2017): «Sur le théâtre de Juan Mayorga. Cartographie de la faillite humaine», *ReCHERches*, 18, pp. 65-78.
- CRISP, Roger (2018): «Compassion and Beyond», *Ethical Theory and Moral Practice*, 11 (3), pp. 233-246.

- CRITCHLEY, Simon (2019): *Tragedy, the Greeks, and Us*, Nueva York: Penguin Random House.
- DE WAAL, Franciscus B. M. (1996): *Good Natured: The Origins of Right and Wrong in Humans and Other Animals*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- EGGER, Carole (2017): «Entrevista con Juan Mayorga», *ReCHERches*, 18, pp. 39-52.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (1999): «Conversación con Juan Mayorga», *Primer Acto*, 280, pp. 54-59.
- FRANK, Ana (1999): *Diario*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2012): *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Paso de Gato.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1974): *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos (Biblioteca románica hispánica. IV, Textos, 8).
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*, C. Manzano (trad.), Barcelona: Lumen.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2010): *Fenomenología del espíritu*, A. Gómez Ramos (trad.), Madrid: Abada Editores, UAM Ediciones.
- JAUSS, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus.
- KAFKA, Franz (2015): *La metamorfosis y otros relatos de animales*. Barcelona: Espasa.
- (2012): *Un artista del hambre*. Madrid: Casimiro Libros.
- (2006): *El proceso*. Madrid: Cátedra.
- KIMBALL, Robert H. (2004): «A Plea for Pity», *Philosophy & Rhetoric*, 37 (4), pp. 301-316.

LEHMANN, Hans-Thies (2013): *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

LEVI, Primo (2019): *Trilogía de Auschwitz*, P. Gómez Bedate (trad.), Barcelona: Austral.

——— (2014): *El sistema periódico*. Barcelona: Península.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2006): «El teatro español ante el siglo XXI», *Monteagudo: Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 11, pp. 41-54.

MARCH TORTAJADA, Robert (2014): *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*, Tesis doctoral. Universitat de València.

MARTÍN LAGO, Zoe (2017): «Violencia cotidiana en *Animales nocturnos* de Juan Mayorga», *ReCHERches*, 19, pp. 153-165.

MATE RUPÉREZ, Manuel-Reyes (2006): *Medianoche en la historia: Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta.

MAYORGA, Juan (2019): *Silencio*. Madrid: Real Academia Española

——— (2016a): «Razón del teatro», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uña RoTa, pp. 87-107 (original publicado en 2016).

——— (2016b): «En compañía de Reyes Mate», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uña RoTa, pp. 57-72 (original publicado en 2014).

——— (2016c): «Cartografía teatral de espacios de excepción», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uña RoTa, pp. 325-335 (original publicado en 2012).

——— (2016d): «Elipses de Benjamin», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uña RoTa, pp. 17-19 (original publicado en 2010).

- (2016e): «Enzo Cormann, un utopista del teatro», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 285-289 (original publicado en 2010).
- (2016f): «Mi padre lee en voz alta», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 295-297 (original publicado en 2008).
- (2016g): «El teatro es un arte político», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 131-132 (original publicado en 2003).
- (2016h): «Teatro y verdad», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 321-323 (original publicado en 2003).
- (2016i): «En compañía de José Sanchis Sinisterra», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 269-275 (original publicado en 2002).
- (2016j): «Cultura global y barbarie global», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 23-28 (original publicado en 1999).
- (2016k): «Estatuas de ceniza», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 303-315 (original publicado en 1996).
- (2016l): «Teatro y shock», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 121-123 (original publicado en 1996).
- (2016m): «La humanidad y su doble», en *Elipses: Ensayos 1990-2016*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 113-119 (original publicado en 1994).
- (2014a): *La tortuga de Darwin*, en *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 475-512 (original publicado en 2008).
- (2014b): *La paz perpetua*, en *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 513-546 (original publicado en 2007).

- (2014c): *Últimas palabras de Copito de Nieve*, en *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 371-384 (original publicado en 2004).
- (2014d): *Animales nocturnos*, en *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 333-370 (original publicado en 2004).
- (2014e): *Himmelweg*, en *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 297-332 (original publicado en 2004).
- (2014f): *Cartas de amor a Stalin*, en *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 219-258 (original publicado en 1999).
- (2014g): *El jardín quemado*, en *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 147-184 (original publicado en 1998).
- (2014h): *Siete hombres buenos*, en *Teatro 1989-2014*. Segovia: La uÑa RoTa, pp. 25-76 (original publicado en 1990).
- (1999): «Nueva dramaturgia. Juan Mayorga y Rafael Spregelburd», *Cuadernos Escénicos de la Casa de América*, 1.
- MOLANES RIAL, Mónica (2017): «Violencia y solidaridad en *Pastel de Lagrange* de Juan Mayorga», *ReCHERches*, 18, pp. 167-174.
- (2010): *Algunas claves del teatro breve de Juan Mayorga*, Trabajo fin de Máster de Artes Escénicas. Universidad de Vigo.
- NOIRIEL, Gérard (2009): *Histoire Théâtre Politique*. Marsella: Agone.
- NUSSBAUM, Martha (2013): *Political emotions: Why Love Matters for Justice*. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
- (2001): *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

——— (1990): *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

PERAL VEGA, Emilio (2017): «Violencia, lenguaje y regeneración poética en Juan Mayorga: *Hamelin y Reikiavik*», *ReCHERches*, 18, pp. 113-120.

RICŒUR, Paul (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, G. Aranzueque (trad.), Madrid: Arrecife.

RUGGERI MARCHETTI, Magda (2004): «Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 9, pp. 115-128.

SHAKESPEARE, William (1992): *Julius Caesar*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics.

SPOONER, Claire (2013): *Le théâtre de Juan Mayorga: de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Tesis doctoral, Université Toulouse 2 Le Mirail / Universitat Autònoma de Barcelona.

Material audiovisual

Animales nocturnos (2016): Mayorga, Juan [Autor] | Díaz Cortés, Jesús [Iluminación] | Pizarro, Alfonso [Escenografía] | Torres, Jesús [Versión, Adaptación, Intérprete] | Tuñón, Carlos [Dirección de escena] | Gómez-Pando, Pablo [Intérprete] | Serrano, Irene [Intérprete] | Rytzner, Viveka [Intérprete] | El Aedo Teatro [Producción]. Teatro Fernán Gómez, de Madrid, 31/5/2016. Grabación editada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).

Animales nocturnos (2006): Mayorga, Juan [Autor] | Polls, Alex [Música] | Jovè, Pep [Intérprete] | Marinè, Mercè [Intérprete] | Urroz, Teresa [Intérprete] | Pla, Pep [Intérprete] | Puyo, Magda [Dirección de escena] | Simó i Vinyes, Ramon

[Escenografía] | Soria, Mariel [Vestuario] | Simó i Vinyes, Ramon [Iluminación] | Polls, Alex [Sonido]. Sala Cuarta Pared, de Madrid, 2006-02-06. Grabación editada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).